بِسْمِ اللّٰہِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

سر سید دین

پاکستانی ادب

تنقید

پانچویں جلد

ترتیب و انتخاب

رشید امجد
فاروق علی

سرسیدین

پاکستانی ادب

مجلسِ ادارت

محمد امین بھٹی
(چیف ایڈیٹر)

رشید امجد
فاروق علی

مجلسِ مشاورت

سید ضمیر جعفری
ڈاکٹر وزیر آغا
فتح محمد ملک
کرنل غلام سرور
ڈاکٹر خالد سعید بٹ
جمیل ملک

فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج راولپنڈی

مجلّہ : ـــــــ پاکستانی ادب - تنقید
ترتیب وانتخاب : ـــــــ رشید امجد - فاروق علی
ناشر : ـــــــ فیڈرل گورنمنٹ سر سید کالج راولپنڈی
طبع اوّل : ـــــــ جنوری ۱۹۸۲ء
مطبع : ـــــــ ایس۔ٹی پرنٹرز، گوالمنڈی، راولپنڈی
تعداد : ـــــــ گیارہ سو
قیمت : ـــــــ مجلد : ایک سو پچاس روپے
غیر مجلد : ایک سو روپے

پاکستانی تنقید

انتخاب

۱۹۴۷ء ——— ۱۹۸۲ء

اس انتخاب میں شامل تحریریں ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۲ء کے درمیانی عرصہ کا احاطہ کرتی
ہیں لیکن موضوعات میں ترتیب پیدا کرنے کے لئے بعض ایسی تحریریں بھی شامل کی گئی
ہیں جو ۱۹۴۷ء سے پہلے لکھی گئی ہیں۔

ترتیب

۳

ب

ج

د

۵

۱

۲

۳

چند باتیں

محمد امین بھٹی

ادب کا بنیادی وظیفہ کسی قوم کے ذہنی، فکری، تہذیبی اور نظریاتی زاویوں کو اس طرح نمایاں اور محفوظ کرنا ہے کہ اس کی رگوں میں عصری رعنائیوں کے تازہ لہو کے ساتھ ساتھ ایک ماورائے عصر توانائی بھی موجود ہو کر آنے والی نسلیں اسی توانائی کی روشنی میں اپنی پہچان کے عمل سے گزرتی ہیں۔ قومی شعور، ادب ہی کے پیرائے میں ڈھل کر نئی نسل کو ذہنی روشنی اور جذبوں کی گرمی عطا کرتا ہے۔ ادب زندگی کا عکاس بھی ہے اور معاشرے کو صحیح سمت دینے والا ایک مؤثر ذریعہ بھی۔ اس لحاظ سے ادب کسی قوم کا وہ آئینہ ہے جس میں قوم اپنے عروج و زوال کا مشاہدہ بھی کرتی ہے اور اس مشاہدے کی روشنی میں اپنے عمل کا احتساب بھی۔

پاکستانی ادب کی اشاعت کا بنیادی مقصد پاکستانی ثقافت و ادب کے تشخص کو اجاگر کرنا ہے۔ پاکستان ایک نظریاتی مملکت ہے، اس نظریہ سے ہمارے ادب و ثقافت کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر ایک ایسا چہرہ نکالا ہے جو خالصتاً پاکستانی ہے۔ ہم سمجھتے ہیں کہ ۱۹۴۷ء کے بعد ایسا پاکستانی ادب تخلیق ہوا ہے جو اپنا ایک مخصوص مزاج اور کردار رکھتا ہے۔ خود زبان کی سطح پر بھی پاکستانی ادیب نے ایک ایسی زبان تخلیق کی ہے جو اردو زبان کی اس روایت سے قطعی مختلف ہے جو اردو بولنے والے دوسرے ملکوں میں موجود ہے۔ یہ علیحدگی ہی پاکستانی ادب کی شناخت ہے اور یہ شناخت نظریۂ پاکستان ہمارے قومی شعور، ادب اور ثقافت کی بنیاد ہے۔ یہ ہمارا ورثہ بھی ہے اور ہماری آج کی صورتِ حال کا چہرہ بھی۔ اسی ورثہ کو نئی نسل تک پہنچانے کی ذمہ داری تعمیر

مائل ہوتی ہے کہ درس گاہیں ایک طرف ماضی کی شاندار روایات کی امین ہوتی ہیں اور دوسری طرف وہ نئی نسل کو اپنی عصری صداقتوں سے بھی روشناس کراتی ہیں۔ دنیا کی بیشتر یونیورسٹیاں اور کالج عصری ادبی انتخابات شائع کرتی رہتی ہیں، پاکستان میں اس روایت کا آغاز فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج نے کیا ہے اور اب تک پاکستانی ادب کی مختلف اصناف اور موضوعات کے حوالے سے چار جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔ قومی سطح پر ان جلدوں کی جس طرح پذیرائی کی گئی ہے وہ ہمارے لئے باعثِ فخر ہے۔ اسی حوصلہ افزائی نے ہمیں ہمت دلائی کہ اس سلسلے کو جاری رکھا جائے اور پانچویں جلد جو تنقید سے متعلق ہے اسی سفر کی اگلی منزل ہے۔ ہم نے کوشش کی ہے کہ ۱۹۴۷ء سے اب تک کی تنقید کا ایک مکمل چہرہ سامنے آ جائے، تاہم انتخاب کا کام جتنا مشکل ہوتا ہے اتنا ہی نازک بھی، ہمارے تمام تر خلوص اور نیک نیتی کے باوجود ممکن ہے کوئی ایسی تحریر شامل ہونے سے رہ گئی ہو جسے اس انتخاب میں ضرور شامل ہونا چاہیے تھا۔

انتخاب کے اس سلسلہ کا آغاز میرے پیش رو پروفیسر ملازم حسین ہمدانی نے کیا تھا، میں نے ان کی اس اچھی روایت کو جاری رکھنے کی سعی کی ہے اور پانچویں جلد کے ساتھ ساتھ چھٹی جلد پر بھی کام جاری ہے۔ چھٹی جلد ڈرامہ سے متعلق ہے۔ اس جلد کی اشاعت کے لئے میں فیڈرل گورنمنٹ ایجوکیشنل انسٹی ٹیوشنز جی۔ ایچ۔ کیو کے ڈائریکٹر جناب بریگیڈیئر سید صفدر نواب کا ممنون ہوں کہ انہوں نے نہ صرف اس سلسلے کو جاری رکھنے کی ہدایت کی بلکہ ہر ممکن تعاون کا یقین بھی دلایا۔ یہ جلد ان کے اسی تعاون اور ہمدردانہ معاونت کا ثمر ہے۔

ابتدائیہ

رشید امجد

اشیاء اپنی پہچان خود کراتی ہیں - ہم انہیں ان کے رشتوں اور تعلقات کی وجہ سے جانتے ہیں ان رشتوں اور تعلقات کا شعور نسل در نسل ہم تک پہنچتا ہے اور رفتہ رفتہ اشیاء سے ہماری انسیت، رغبت اور قربت ہمارے خون کا رشتہ بن جاتی ہے - پھر یوں ہوتا ہے کہ اشیاء اپنے پرانے پیراہن اتار کر نئے رشتوں کا اقرار کرتی ہیں لیکن ہمارا ذہن، جو ان اشیاء کو مخصوص سیاق و سباق کے حوالہ سے جانتا ہے نئے تعلقات اور مفاہیم کی گواہی نہیں دیتا، چنانچہ ہم انہیں یا تو بے معنی اور غیر حقیقی قرار دے کر رد کر دیتے ہیں یا پھر اشیاء کے ان نئے مفاہیم اور رشتوں کو نظر انداز کر کے انہیں بدستور پرانی روایتوں کے حوالے سے دیکھتے رہتے ہیں - یہ دونوں رویّے ہمارے ذہنی جمود کا اظہار ہیں کہ ہم موجود صداقت (EXISTING TRUTH) سے آنکھیں بند کر کے پرانے رشتوں کی سچائی پر مٹی ہوئی مہریں لگاتے رہتے ہیں - یہی صورت ادب کی بھی ہے کہ جب وہ اپنے روائتی پس منظر سے علیحدگی کا اعلان کرتا ہے تو دفعتاً ہماری عینک کے فوکس سے نکل جاتا ہے اور چیزیں بے ڈھنگی نظر آنے لگتی ہیں - سارا مسئلہ ہماری ذہنی تربیت کا ہے - عہد بہ عہد اور نسل در نسل ہم تک پہنچے ہوئے مفاہیم، رشتے اور روایتیں جذباتی حد تک ہمارے وجود کا حصہ بن جاتی ہیں اور ہم ان میں کسی فوری تبدیلی کے روادار نہیں ہوتے لیکن کائنات ارتقاء کے بنیادی اصولوں کے تحت ہر لمحہ تخلیق کے نئے مرحلے سے دوچار ہوتی رہتی ہے، نتیجتاً ایک سمت کی دریافت پرانی سمتوں کے تعین اور پہلے سے طے شدہ مفہوم کی عمارت کو جتنی جلدی مسمار کر دیتی ہے ہم اسے اتنی جلدی قبول کرنے پر تیار نہیں ہوتے ح[1]

ادب اپنے زمینی، تہذیبی اور ثقافتی سیاق و سباق سے اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے لیکن رشتوں کی ظاہری صورتیں تبدیل ہوتی رہتی ہیں کہ تمام اشیاء وقتاً فوقتاً سیاسی، سماجی، مذہبی اور تہذیبی انقلابات کے زیر اثر

ح[1] نیا ادب - رشید امجد - ص ۱۳-۱۴ (۱۹۶۹ء)

اپنا مفہوم بدلتی رہتی ہیں۔ ادب بھی ان تبدیلیوں میں اپنا کردار ادا کرتا ہے۔ ایک دور سے دوسرے دور میں داخل ہوتے ہوئے پرانی روایتوں کو نیا موڑ دے کر نیا چہرہ بناتا ہے۔ ادب کے اس نئے چہرے کے بننے اور بگڑنے میں تنقید اہم کردار ادا کرتی ہے کہ تنقید بیک وقت صحت مند بھی ہوتی ہے اور غیر صحت مند بھی، صحت مند ان معنوں میں کہ اگر تنقید کرنے والا خلوص اور سچائی کے ساتھ ساتھ تنقیدی بصیرت کا بھی مالک ہے تو اس کی تنقید ادب کی نئی رو کو اپنی سمت کے انتخاب میں مدد دے گی لیکن اگر تنقید کرنے والے میں خلوص، سچائی یا تنقیدی بصیرت کی کمی ہے تو وہ ایک ایسا بحران پیدا کر دے گا جس کی دھند میں چیزوں کے ڈی فوکس ہونے کی صورت بھی پیدا ہو سکتی ہے۔ تنقیدی بصیرت کی بات اس لئے اہم ہے کہ بعض اوقات تمام تر سچائی اور خلوص نیت کے باوجود تنقید کرنے والا ایسا غلط قیاس قائم کر دیتا ہے جس سے ایک پوری نسل کے بھٹک جانے کا احتمال ہو سکتا ہے۔ اس لئے تنقیدی رویّے میں نیت سے زیادہ تنقید کرنے والے کی بصیرت اور شعور اہم ہے۔

رسول کریم ؐ کا ارشاد ہے کہ اختلاف صحت مند ہو تو باعثِ برکت ہے کہ اس سے بعض ایسی روشن صورتیں واضح ہو جاتی ہیں جو کسی وجہ سے ظاہری آنکھ سے اوجھل ہوتی ہیں۔ قرآن حکیم اس بنیادی اصول کو سامنے لاتا ہے کہ جو چیز انسانیت کے لئے مفید ہوتی ہے وہ ہمیشہ باقی رہتی ہے۔ اختلاف کی صحت مندی اس ہمیشگی کے تصور کو نہ صرف نکھار دیتا ہے بلکہ اس کی توضیح اور تفسیر بھی کرتا ہے۔ منفی اختلاف کی صورت میں چیزوں کے نہ صرف چہرے مسخ ہوتے ہیں بلکہ ان کی معنویت کی سمتیں بھی بدل جاتی ہیں، سوال یہ ہے کہ اختلاف کے منفی اور مثبت ہونے کا فیصلہ کون کرے گا اور اس کا کیا معیار ہوگا؟ اس سلسلے میں میرا تو عقیدہ یہ ہے کہ جو اختلاف جمہور کی نفی کرتا ہے یا جمہوری رویّوں کو روکنے کی کوشش کرتا ہے وہ منفی اختلاف ہے اور جو اختلاف عوام کا ساتھ دیتا ہے اور جمہوری قدروں کی روشن تاویل کرتا ہے وہ مثبت اختلاف ہے۔ یہی صورت ادبی اختلاف یا تنقید کی بھی ہے کہ اگر کسی دور کی تنقید اپنے عوامی تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی رویّوں سے تخلیقات کی تفسیر کرتی ہے تو وہ تنقید نہ صرف اپنے ہم عصر ادب کی کوکھ سے پھوٹتی ہے بلکہ تخلیق کا درجہ بھی رکھتی ہے لیکن اگر کسی دور کا تنقیدی رویّہ اپنے عہد کی سچائیوں کی نفی کر کے قدیم روایات کی فرسودہ صورتوں کو قائم رکھنے پر اصرار کرتا ہے تو ایسی تنقید نہ صرف منفی بلکہ میکینیکی ہو کر روحِ عصر سے محروم ہو جاتی ہے۔

۲

پاکستانی ادب کی پانچویں جلد میں پاکستان میں لکھی جانے والی تنقید کا انتخاب پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کوئی انتخاب کتنا ہی بہتر ہو، اختلاف کی گنجائش تو باقی رہتی ہے اور تمام تر کوششوں اور نیت کے خلوص کے باوجود کچھ نہ کچھ شامل ہونے سے رہ جاتا ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ اس انتخاب سے پاکستانی تنقید کی ایک واضح شکل سامنے آجائے۔ یہ انتخاب ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۲ء تک کے عرصہ کا احاطہ کرتا ہے لیکن موضوعات میں ترتیب اور تنوع پیدا کرنے کے لئے بعض ایسے مضامین بھی شامل کرلئے گئے ہیں جو ۱۹۴۷ء سے پہلے لکھے گئے ہیں۔

ادبیات اور اصُولِ نقد

نیاز فتح پُوری

لٹریچر کا ترجمہ اردو میں عام طور پر ادب یا ادبیات کیا جاتا ہے جو اپنے اصلی مفہوم کے لحاظ سے بظاہر بے جوڑ سا معلوم ہوتا ہے لیکن غالباً اس سے بہتر ترجمہ ممکن نہیں۔ ہر چند اوّل عربی زبان میں ادب کا لغوی مفہوم وہی تھا جو انسان کے بلند شریفانہ خصائل کو ظاہر کرتا ہے اور جس کے لئے ایک دوسرا لفظ "تہذیب" بھی موجود ہے۔ لیکن بعد کو استعارۃً اس سے وہ تمام علوم مراد لئے جانے لگے، جو ذہنی شائستگی اور تمدنی تعلقات کی پاکیزگی سے متعلق ہیں اور چونکہ لٹریچر کا مقصود بھی یہی ہے اس لئے غالباً ادبیات سے بہتر اس کا ترجمہ ممکن نہیں۔ اس خاص مفہوم کے لئے لفظ ادب کا استعمال عربوں میں اس وقت ہوا جب دوسری اور تیسری صدی ہجری میں وہ عجمی تہذیب اور لٹریچر سے متاثر ہوئے انہوں نے اس موضوع پر مستقل تصانیف بھی کیں، جن میں ابن قتیبہ کی ادب الکاتب اور ادب الوزرا خاص شہرت رکھتی ہیں۔ انہوں نے بعض مشاغل تفریح اور لہو و لعب کو بھی ادبیات میں شامل کر لیا تھا، جو نتیجہ تھا عجمی تہذیب سے متاثر ہونے کا۔

مغرب میں بھی لٹریچر کی تعریف مختلف الفاظ میں کی گئی ہے اور بعض نے اس کو اس قدر وسیع کر دیا ہے کہ تمام وہ تحریریں جو مختلف اقوام نے مختلف اوقات میں اپنے بعد چھوڑیں ان کے نزدیک ادبیات میں داخل ہیں لیکن ادبیات کی یہ تعریف صحیح نہیں کیونکہ بہت سی کتابیں ایسی ہیں جنہیں ہم کسی حیثیت سے ادبی نہیں کہہ سکتے۔ اور ادبی اور غیر ادبی کتابوں کے درمیان ہمیں خط امتیاز کھینچنا ضروری ہے کہ ہم ایک کھانا پکانے کی ترکیبیں بتانے والی کتاب اور دیوانِ غالب کو ایک ہی درجہ نہیں دے سکتے اور ان کے درمیان کوئی فرق کرنا پڑے گا۔

چارلس لیمب نے ادبیات کو اس قدر محدود کر دیا ہے کہ اس میں ہیوم اور گبن کی تصانیف بھی داخل نہیں ہو سکتیں۔ برخلاف اس کے ہیلم نے ادبیات قانون، مذہبیات اور طب بھی کو شامل کر لیا ہے۔

اگر یہ دونوں رائیں واقعی افراط و تفریط ہیں تو پھر معتدل صورت کیا ہو سکتی ہے، اس سوال کا جواب اس

وقت تک نہیں دیا گیا۔ ہڈسن لکھتا ہے کہ :۔

"ادب سے مراد صرف وہ کتابیں ہیں جو اپنے موضوع اور طرزِ بیان کے لحاظ سے عام انسانی دلچسپی کی ہو سکتی ہیں۔ اور جن میں خاص طور پر ایک مخصوص طرزِ بیان اور پڑھنے والے کے لطف کا لحاظ رکھا جائے۔ اس اصول سے ایک ادبی کتاب یقیناً نجوم، ہیئت، سیاست، فلسفہ بلکہ تاریخ سے بھی مختلف ہو جائے گی۔ کیونکہ وہ کسی خاص طبقہ کے لئے نہیں بلکہ عام طور پر ہر شخص کی دلچسپی کا باعث ہو سکتی ہے اور اپنے اندازِ بیان سے ہمارے جمالیاتی ذوق کو پورا کرتی ہے۔ برخلاف اس کے دوسرے فنون کی کتابوں کا مقصد صرف معلومات میں اضافہ کرنا ہے اور دلچسپی پیشِ نظر نہیں ہے۔"

میتھو آرنلڈ نے اس مسئلہ کو بہت زیادہ وسعت کی نگاہ سے دیکھا ہے وہ کہتا ہے کہ :۔

"کتابوں سے جو علم بھی حاصل ہو وہ لٹریچر میں داخل ہے۔"

گویا لٹریچر زندگی کا نقد ہے۔ اگر انتقاد سے مراد یہاں تشریح ہے تو اس میں شک نہیں کہ لٹریچر کی یہ تعریف بہت پاکیزہ ہے۔

اس سلسلہ میں یہ امر بھی غور طلب ہے کہ اچھی کتابوں سے فائدہ حاصل کرنے کے کیا طریقے ہو سکتے ہیں۔ بظاہر ہم کو اس کی تین صورتیں نظر آتی ہیں۔ ذہنی، اخلاقی و جذباتی یعنی کسی کتاب سے یا تو ہمارے ذہن و عقل پر اثر ہوتا ہے یا اخلاق پر یا ہمارے جذبات میں تحریک پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ایک کتاب کی قیمت و قعت کا اندازہ کرنے کے لئے ہمیں ان تینوں باتوں پر غور کرنا چاہیے۔ ہر چند ضروری نہیں کہ ایک کتاب ان تینوں خصوصیات کے لحاظ سے یکساں طور پر مفید و کارآمد نظر آئے لیکن اگر کوئی ادبی تصنیف اس معیار پر پوری اترے اور اس میں افادہ کی یہ تینوں صورتیں نظر آئیں تو یقیناً ہم اس کو بہتر کتاب کہیں گے۔

کسی کتاب کی عقلی قیمت سے ہمارا منشا یہ ہوتا ہے کہ وہ کسی مقصد کے لئے ہمیں آمادہ کرتی ہے اور اس طرح ہماری دماغی یا ذہنی زندگی کو اس سے کیا فائدہ پہنچتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کے پڑھنے کے بعد اگر ہمارا دماغ اس کی تائید کرے تو وہ کسی عقلی قیمت ہی کا نتیجہ ہو۔ مثلاً کسی صابن کے اشتہار کو دیکھ کر ہم خیال کرتے ہیں کہ یہ صابن اچھا ہوگا اور ہم اسے منگا لیتے ہیں پھر اس سے یہ تو ہو سکتا ہے کہ ہمارے جسم کو کوئی فائدہ پہنچے گا۔ اگر کسی کتاب کی کوئی عقلی قیمت ہے اور اس سے ہمیں مالی یا جسمانی فائدہ پہنچے یا نہ پہنچے لیکن عقلی فائدہ ضرور پہنچے گا اور یہ ضروری نہیں کہ اس میں ادبیت بھی پائی جائے۔ مثلاً سائنس کی ایک کتاب ہے کہ

وہ عقلی قیمت تو ضرور رکھتی ہے اور اس سے یقیناً ہماری زندگی مستفید بھی ہوتی ہے لیکن ہم اسے ادبیات میں داخل نہیں کر سکتے۔

ادبیات کی اخلاقی قیمت پر بھی لوگوں نے متضاد رائیں قائم کی ہیں بعض کا اصرار یہ ہے کہ اصل چیز ایک کتاب کی اخلاقی قیمت ہے۔ اور بعض یہ کہتے ہیں کہ ان کو محض فن کی حیثیت سے دیکھو یونان و روما میں لٹریچر میں اخلاقیات کی اہمیت پر بہت زیادہ زور دیا جاتا تھا اور اس میں شک نہیں کہ دنیا کے ادبیات کا حصہ پند و نصیحت پر مشتمل رہا ہے اور نظموں، افسانوں اور ناولوں کے ذریعہ ہمیشہ اخلاقیات کا پروپیگنڈہ کیا گیا ہے۔ لیکن اصول معاشرت کے ساتھ کتاب کے اخلاقی معیار میں بھی ہمیشہ تغیر ہوتا رہتا ہے اور اسی لئے ادب کی اخلاقی حیثیت کو بعض لوگوں نے زیادہ اہمیت نہیں دی ہے چنانچہ اسپنگرن لکھتا ہے کہ نظم اخلاقی ہوتی ہے نہ غیر اخلاقی بلکہ وہ صرف آرٹ کا ایک نمونہ ہوتی ہے اور جس طرح ہم پھول سے درس اخلاق کی امید نہیں رکھتے اسی طرح نظم سے بھی اس کی توقع نہ کرنا چاہئے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادبیات سے انسانی زندگی کو جو تعلق حاصل ہے وہ اس کی اخلاقی اہمیت کو کبھی نظر انداز نہیں کر سکتا اور اس لئے یہ کہنا کہ حسن و آرائش کو محض حسن و آرٹ کی حیثیت سے دیکھنا چاہئے اور اس کے اخلاقی اور غیر اخلاقی ہونے کو نظر انداز کر دینا چاہئے۔ کوئی معنی نہیں رکھتا۔

ہر چند بعض کتابیں مثلاً مذہب اور فلسفہ کی کتابیں ایسی ہوتی ہیں جو صرف اخلاقی یا عقلی قیمت رکھتی ہیں اور ان میں مطلق کوئی ادبیت نہیں پائی جاتی لیکن اس پر یہ لازم نہیں آتا کہ ادبیات و اخلاقیات میں باہمدگر تضاد ہے ہو سکتا ہے کہ ایک کتاب ادبیت بھی رکھتی ہو اور اخلاقیت و عقلیت بھی۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ لٹریچر کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جذبات انسانی کو حرکت میں لائے اور اس لئے ادبیات میں اہم ترین اس کی جذباتی قیمت ہے جو تصنیف ہمارے جذبات کو ابھار سکتی ہے وہ یقیناً ادبیات میں داخل ہے خواہ اس کی کوئی اخلاقی قیمت ہو یا نہ ہو۔

اس سلسلہ میں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ادبیات سے انسانی زندگی کو کیا تعلق ہے، اگر یہ صحیح ہے اور اس کے صحیح ہونے میں کوئی شبہ نہیں کہ ایک قابل قدر کتاب براہ راست زندگی سے پیدا ہوتی ہے تو ظاہر ہے کہ اس کے مطالعہ سے زندگی کے ساتھ ہمارے تعلقات بھی بہت گہرے ہو جائیں گے اور اسی کا نام زندہ دلی ہے جو زندگی کی صحیح ترین تعبیر ہے۔

ادب حقیقتاً ایک ریکارڈ ہے ان تمام تجربات و احساسات کا جن سے ایک انسان اپنی زندگی میں دوچار ہوتا ہے گویا بالفاظ دیگر یوں کہہ سکتے ہیں کہ ادب زندگی کا اظہار ہے الفاظ کے ذریعے یا اس لئے جس طرح ادب کی تخلیق زندگی سے ہوتی ہے اسی طرح زندگی کی تخلیق بہت کچھ ادب پر منحصر ہے۔

ہر چند اقوام کے مختلف خصائص، افراد کے مختلف مزاج اور ملکوں کے مختلف سیاسی و معاشرتی حالات ادب کی مختلف شکلیں پیدا کرتے رہتے ہیں لیکن ان میں ادب کی کوئی شکل ایسی نہیں ہے جس میں روح انسانی کا اظہار نہ کیا گیا ہو جس میں میلانات حیات کی تشریح نہ کی گئی ہو اور تجربات زندگی کے تجربے سے جس میں کوئی نہ کوئی نتیجہ خیز بات نہ پیدا کی گئی ہو۔

ادبیات کے دو پہلو اور بھی قابل غور ہیں ایک عملی یعنی (FUNCTIONAL) اور دوسرا جمالیاتی' یعنی (AESTHETIC) افلاطون کی رائے میں ادب کا کام یا (FUNCTION) اس چیز کی نمائندگی کرنا ہے جو اس کی آئیڈیل جمہوریت کو لوگوں کے لئے قابل تقلید و عمل بنا دے چنانچہ اس نے شاعری اور ڈرامے کی اسی لئے مذمت کی ہے کہ وہ غیر مستحق چیزوں کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن یہ دعویٰ کرنا کہ ادب کا کام صرف اخلاقیات کا درس دینا ہے درست نہیں۔

ادب روح کی ایک زبردست آواز ہے جو پیش نظر زندگی کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ادب کا کام صرف یہی نہیں ہے کہ وہ جدید اشیاء کی بابت ہمارے احساس میں تحریک پیدا کرے بلکہ ہماری موجودہ معلومات و اطلاعات کو ترقی دینا بھی اس کا کام ہے یعنی جن اشیاء سے ہم آشنا نہیں ہیں ادب ان سے بھی ہم کو آشنا کرتا ہے اور جن سے ہم فی الحال آگاہ ہیں ان سے ہمارے احساس کو اور زیادہ متعلق کر دیتا ہے۔

اب ادب کے جمالیاتی پہلو کو لیجئے۔ انسان کی زندگی کا ایک خاص پہلو اور بھی ہے جسے وہ "خوب صورت" کہتا ہے اور اس صفت کو وہ "حسن و جمال" کے نام سے تعبیر کرتا ہے۔ عام زبان میں حسن کے اثرات سے ہر شخص کم و بیش واقف ہوتا ہے لیکن ان کی نفسیاتی توجیہہ کا علم جسے فلسفہ کی زبان میں جمالیات کہتے ہیں بہت کم لوگوں کو ہوتا ہے۔

جس طرح اور تمام احساسات مختلف کیفیات و مدارج رکھتے ہیں اسی طرح احساس حسن بھی مختلف کیفیتیں رکھتا ہے مثلاً ہم ایک دلکش منظر یا خوب صورت عمارت کو دیکھتے ہیں اور اس سے لطف اٹھاتے ہیں لیکن اس لطف کی نوعیت اس لطف سے بالکل علیحدہ ہوتی ہے جو ایک عمدہ افسانہ یا نظم کو پڑھ کر حاصل ہوتا ہے۔ ہم اس

فرق کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ اول الذکر میں مادیات کا لگاؤ پایا جاتا ہے اور وہ موخرالذکر میں بالکل نہیں ہے۔

ان کیفیات کے فرق کی دوسری مثال ملاحظہ کیجئے۔ ایک رئیس ہے، جو عالی شان محل میں رہتا ہے اور اپنے قصر کی آرائش و زیبائش سے پورا لطف اٹھاتا ہے۔ اس محل کو ایک سیاح بھی دیکھتا ہے اور وہ بھی خوش ہوتا ہے لیکن ان دونوں کی لذت اندوزی میں بہت فرق ہے۔ رئیس کی لذت اس علم سے وابستہ ہے کہ وہ اس کی ملکیت ہے اور سیاح محض اس لئے مسرور ہوتا ہے کہ حسین و جمیل چیز اس کی نگاہ سے گزری۔ اس لئے رئیس کا جذبۂ مسرت یقیناً غیر جمالیاتی اور سیاح کا یکسر جمالیاتی ہے، حالانکہ دونوں کے جذبات ایک ہی چیز سے متعلق ہیں۔

فنون لطیفہ میں نقاشی و موسیقی سے بھی جمالیاتی لطف اٹھایا جاتا ہے لیکن اس کا تعلق حواس ظاہری سے ہے یعنی حواس کی بیرونی تحریک ختم ہو جاتی ہے تو لطف بھی زائل ہو جاتا ہے۔ بر خلاف اس کے ادبیات کا جمالیاتی لطف کسی بیرونی تحریک سے وابستہ نہیں ہے اور وہ اپنے اثرات بغیر کسی مادی وساطت کے بھی انسان کے ذہن و دماغ پر چھوڑ جاتا ہے۔

الغرض تمام فنون میں لٹریچر کی وہی حیثیت ہے جو گلدستہ میں چوٹی کے درمیانی پھول کو حاصل ہے۔ بلکہ اس سے بھی زیادہ صحیح و لطیف انداز بیان میں یوں سمجھنا چاہئے کہ جس طرح ہم کسی پھول کو دیکھے بغیر محض اس کی خوشبو سے اس کی نوعیت کا اندازہ کر لیتے ہیں اسی طرح ہم ایک قوم کے لٹریچر کو دیکھ کر اس کی حیات اجتماعی کے تمام پہلوؤں کو سمجھ سکتے ہیں۔

لٹریچر سے میری مراد یہاں صرف شاعری یا افسانہ نویسی نہیں ہے بلکہ ایک قوم کا تمام وہ تحریری کارنامہ مراد ہے جو اس نے اپنے بعد چھوڑا اور جس سے ہم اس کی داستان عروج و زوال کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔

اس ریکارڈ میں یقیناً تاریخ درجہ اول کی حیثیت رکھتی ہے کیونکہ اس کا مقصود ہی براہ راست ہماری معلومات میں اضافہ کرنا ہے جو بقول آرنلڈ کی تشریح کے موافق ادب "حیات انسانی کا نقد" بھی ہے اور ٹین کے بیان کے موافق سماجی حرکت و عمل کا اظہار" بھی وہ ایسا جامع ریکارڈ ہے جس سے ایک قوم کی تمام جسمانی و ذہنی قوتوں کے ارتقاء و انحطاط کا حال معلوم ہو سکتا ہے اور اس لئے جس حد تک افادی پہلو کا تعلق ہے تاریخ سے زیادہ مفید و دلچسپ کوئی چیز نہیں۔ اس کے بعد فلسفہ کا درجہ ہے جس سے ہر چند ہمیں ایک قوم کے صرف قوائے

ذہنیہ کا حال معلوم ہوتا ہے لیکن چونکہ ہم اپنی رفتار کا اندازہ ہمیشہ دوسروں کی ذہنی رفتار کو سامنے رکھ کر آسانی سے کر سکتے ہیں۔ اس لئے فلسفہ کا مطالعہ بھی سودمندی کے لحاظ سے کم درجہ کی چیز نہیں۔

یہ تو ہوا لٹریچر کا وہ حصہ جسے ہم ٹھوس یا وزنی کہتے ہیں۔ رہ گیا اس کا دوسرا حصہ جسے لائٹ لٹریچر یا ادب کہتے ہیں وہ نہ صرف اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ وہ ہمارے جمالیاتی ذوق کو پورا کرنے والا ہے بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ ایک قوم کے تخلیقی ادب (CRITICISM) کا صحیح اندازہ اسی سے ہو سکتا ہے، وہ فنون ہوں یا ادبیات، لطافت سے ان کو اسی وقت نسبت دی جاسکتی ہے جب کوئی قوم انتہائی عروج کو پہنچ کر محض جذبات کے لئے زندہ رہنا چاہتی ہے، ادب کا ذوق جس میں شاعری، افسانہ نویسی اور تمثیل نگاری داخل ہیں، ایک قوم کی تاریخ میں اس وقت پختہ ہوتا ہے جب وہ تنازع للبقاء کی منازل سے گزر کر اپنی جسمانی اور ذہنی خستگی دور کرنے کے لئے سکون کی طلب گار ہوتی ہے اور چونکہ حیات قومی کا یہ دور صرف نزاکتِ خیال سے تعلق رکھتا ہے اس لئے ہم ایک قوم کے ادب لطیف کو دیکھ کر بآسانی سمجھ سکتے ہیں کہ کارزارِ عالم میں کتنی مصیبتیں جھیلنے کے بعد اس نے کتنی جلا ذہنی حاصل کی اور اس کے احساس و جذبات کی نزاکت و لطافت اس کی زندگی کے کن کن نشیب و فراز کی ممنون ہے۔ یوں تو ایک قوم کے مخصوص نفسیات کا حال ہمیں اس کے لٹریچر کے مختلف شعبوں سے معلوم ہوتا ہے لیکن عمومی طور پر اس کا علم صرف ادبِ لطیف ہی کے ذریعہ سے حاصل ہو سکتا ہے اور اس لئے لائٹ لٹریچر کے مطالعہ کے لئے ازبس ضروری ہے کہ ہمیں کسی قوم کی ذہنی و اجتماعی زندگی کا بھی علم حاصل ہو۔

اور اسی لئے کہا جاتا ہے کہ ادب لطیف کے سمجھنے کے لئے تنہا جمالیاتی ذوق ہی کی ضرورت نہیں ہے بلکہ نہایت وسیع مطالعہ کی ضرورت ہے اور اس کے ساتھ کھرے کھوٹے کو پرکھنے کی بھی جسے اصطلاح میں نقد و انتقاد کہتے ہیں۔

اصولِ نقد ادبیات کے مطالعہ کے سلسلہ میں سب سے زیادہ اہم چیز جو نہ صرف اپنے ذوق کی تسکین بلکہ دوسروں کے نتائج فکر کی قیمت کا اندازہ کرنے کے لئے بھی ازبس ضروری ہے اصولاً اس فن کو جانتا ہے جسے انگریزی میں (CRITICISM) کہتے ہیں۔ اس کا ماخذ یونانی لفظ ہے جس کے معنی فیصلہ کرنے کے ہیں۔ اردو میں عام طور پر اس کا ترجمہ تنقید کیا جاتا ہے لیکن زیادہ صحیح لفظ نقد یا انتقاد ہے جس کا مفہوم پرکھنا یا جانچنا ہے اور ہر وہ شخص جو یہ خدمت انجام دیتا ہے اسے نقاد کہتے ہیں۔

ادبیات میں سب سے زیادہ بلند چیز تخلیقی ادب (CREATIVE LITERATURE) ہے جس سے مراد زندگی کی تشریح ہے اس لئے ایک بلند انتقاد کا صحیح مدعا یہ ہونا چاہیئے کہ ادبیات کی تمام ان صورتوں پر غور کرے جن کے ذریعہ سے زندگی کی تشریح کی جاتی ہے۔ اس غور سے جو نتیجہ ہو وہی ایک نقاد کا فیصلہ کہلائے گا۔ میتھو آرنلڈ کہتا ہے کہ "انتقاد ایک بے لاگ کوشش ہے اس چیز کے بہترین حصہ کو سیکھنے اور نمایاں کرنے کی جو دنیا کے دائرہ علم و خیال سے باہر نہ ہو۔" اس سے مراد اس کی صرف زندگی کا مطالعہ ہے اور اس مطالعہ کے مختلف طریقوں اور اصولوں پر گفتگو کرنا۔

ادبیات میں تین مختلف قوتیں سرگرم کار پائی جاتی ہیں۔ ایک قوتِ تصنیف دوسری قوت لذت اندوزی اور تیسری قوت انتقاد۔ ان تینوں قوتوں میں سے اول الذکر دو قوتوں کا وجود پہلے پایا جاتا ہے اور اس کے بعد قوت انتقاد اپنا کام کرتی ہے جونہی ایک شخص کو اس کا احساس ہوتا ہے کہ ایک سے زائد چیزوں میں سے کسی خاص چیز کو ترجیح دینا چاہیئے انتقاد شروع ہو جاتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ذوق نقد بالکل فطری چیز ہے اور اس کا وجود ابتدائے آفرینش سے پایا جاتا ہے۔ لیکن صدیوں کے متواتر انقلاب کے بعد باقاعدہ علم کی صورت اس نے گزشتہ صدی میں اختیار کی ہے۔

عربوں میں یہ فن صرف ابتدائی مدارج تک محدود رہا اور اگر اسماء الرجال و اصول حدیث کو مذہبی امر سمجھ کر علیحدہ کر دیا جائے تو معلوم ہوگا کہ ان کے نقد کا موضوع صرف لغت تھا۔ مغربی مصنفین نے اس فن میں بکثرت کتابیں لکھی ہیں۔ لیکن اولیت کا فخر اہل یونان کو حاصل ہے اور اس کے بعد اہل روما کو جب فتح قسطنطنیہ کے بعد یونان و روما کے اہل علم نے اطالیہ میں سکونت اختیار کی تو وہاں کے امراء نے علوم و فنون کی اشاعت میں بہت مدد کی۔ اور انہیں فنون میں سے ایک فن تنقید بھی تھا۔ جب زمانہ مابعد میں علوم و فنون کی کثرت ہوئی کہ ان مختلف خیالات اور دبستانوں کے سمجھنے کے لئے کوئی صحیح معیار قائم کیا جائے۔ چنانچہ یورپ کی تمام قوموں نے اس طرف توجہ کی۔ خصوصیت کے ساتھ فرانس جہاں کے لوگوں کو غور و فکر اور ذہن رسا کے ساتھ ظرافت کا بھی حصہ ملا ہے جو فن نقد کے لئے بہت ضروری ہے۔

اس فن نے ادبیات کو کس حد تک متاثر کیا۔ اس کی تفصیل کا موقع نہیں لیکن مختصراً یہ بتانا ضروری ہے کہ عہد حاضر میں اس فن کے شرائط کیا ہیں اور ایک نقاد بننے کے لئے کن اصولوں کی پابندی لازم ہے۔ اگلے زمانہ میں نقد کا مدار صرف وہ اصول و قواعد تھے جو متقدمین کے علوم و فنون سے اخذ کئے گئے تھے۔ مثلاً

اگر کوئی شخص علم لغت پر کوئی کتاب لکھتا تو وہ اسی وقت صحیح مانی جاتی جب ائمہ لغت کے کلام سے ماخوذ ہوتی یا ان کے مقررہ اصول پر مرتب کی جاتی کیونکہ قدماء کے اصول لازوال حقیقت تسلیم کئے جاتے ہیں لیکن اٹھارہویں صدی سے علوم و فنون کا نیا دور شروع ہوتا ہے کیونکہ اس زمانہ میں فنون کی ترقی کا مدار صرف بحث و تجربہ قرار پایا۔ وہ عہد جب ارسطو کے اقوال ایک قابلِ انکار حقیقت تسلیم کئے جاتے تھے گزر گیا اور دنیا جدید تمدن کے ساتھ ساتھ کورانہ تقلید اور قدماء کے تسلط سے آزاد ہو کر بجائے اقوال ماثورہ کے صرف تجربات مشاہدات اور بحث و نقد کو معیار صداقت سمجھنے لگی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تمام علوم و فنون میں ترقی ہونے لگی اور ایک ایک مسئلہ پر بڑی بڑی اہم کتابیں تصنیف ہونے لگیں۔ انہیں میں ایک فن نقد بھی ہے جس نے ایک مستقل صورت اختیار کر لی ہے۔

اس فن کی غرض صرف یہ ہے کہ تصانیف اور ان کے موضوع سے بحث کی جائے اور مصنف و زمانہ تصنیف کی باہمی مناسبت ظاہر کر کے ان کتابوں سے مقابلہ کیا جائے جو کسی مخصوص موضوع پر مختلف زمانوں اور ملکوں میں لکھی گئی ہیں۔ علمی رایوں پر اظہار کرنا نقاد کا کام نہیں ہے کیونکہ نقاد کے لئے ہر موضوع میں مہارتِ تامہ رکھنا ضروری نہیں ہے البتہ ہر عہد اور ملک کی علمی تاریخ سے اس کا آگاہ ہونا یقیناً لازم ہے کیونکہ فن نقد اور تاریخ علم و ادب میں باہم بہت ربط پایا جاتا ہے۔

فن نقد کے تین اغراض ہیں۔ تشریح، حکم اور تعین مراتب۔ جو شخص کسی کتاب پر نقد کرے اسے چاہئے کہ پہلے اسے غور سے پڑھ کر سمجھ لے اور اسی کے ساتھ اس موضوع کی اور کتابوں کا بھی مطالعہ کرے کیونکہ بغیر اس کے وہ کتاب زیر نقد کا کوئی درجہ متعین نہیں کر سکتا۔

متقدمین کا قاعدہ تھا کہ جب وہ کسی کتاب پر نقد کرتے تھے تو صرف اس کے موضوع اور مضامین پر نگاہ ڈال لیتے تھے اور معانی و لغت، صرف و نحو کی حیثیت سے اس پر نظر کرتے تھے۔ لیکن موجودہ فن نقد بہت بلند ہے، آج جب کوئی شخص نقد کرتا ہے تو اسے یہ بھی بتانا پڑتا ہے کہ علم و ادب کی تاریخ میں یہ کتاب کس درجے میں رکھے جانے کی مستحق ہے، اس کے مضامین کو موضوع سے کہاں تک مناسبت ہے، عصر حاضر سے اس کا کیا تعلق ہے اور تصنیف کو مصنف اور اس کے ماحول سے کیا نسبت حاصل ہے۔

سب سے پہلے وہ مصنف کے سوانح حیات پر نگاہ ڈالتا ہے کہ اس کے وطن کا جغرافی وقوع اور ماحول کی کیا حالت ہے، وہ کس خاندان یا قوم سے تعلق رکھتا ہے، کن لوگوں میں اس نے تربیت پائی۔ اس کا خاندان غریب تھا یا دولت مند، اس کا لڑکپن اور شباب کن افکار و مشاغل میں بسر ہوا، زمانہ اس کے موافق تھا یا مخالف،

اس نے تحصیل علوم کہاں کی، کن لوگوں سے استفادہ کیا۔ اس کی زندگی کس طرح بسر ہوئی۔ کسی سے اس کو محبت ہوئی یا نہیں، زندگی اسے عزیز تھی یا نہیں وطن سے باہر اس نے سیاحت کی یا نہیں، زندگی میں اسے کیا کیا تجربات حاصل ہوئے، لوگوں کے ساتھ اس کا سلوک کیا رہا۔ اس کی دماغی حالت و جسمانی صحت کیسی تھی الغرض نقادان تمام باتوں سے باخبر ہو کر کتاب کے متعلق اپنی رائے ظاہر کرتا ہے اور اسی کا نام تشریح ہے۔

اس کے بعد حکم کا درجہ ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ نقاد اپنے ذاتی میلان اور انفرادی ذوق سے علیحدہ ہو کر کتاب کے موضوع کے لحاظ سے منصفانہ رائے قائم کرے۔ یعنی اگر اس کی طبیعت ڈرامہ کو پسند کرتی ہے، تو خواہ مخواہ ناول کی برائی نہ کرے۔ اگر اسے ابو نواس کی خمریات سے دلچسپی ہے تو عنترہ کی رزمیات پر اعتراض نہ کرے۔ اگر اسے میرانیس کے مراثی اچھے معلوم ہوتے ہیں تو وہ غالب کے تغزل پر معترض نہ ہو بلکہ ہر تصنیف کو منصفانہ نگاہ سے دیکھے اور اس کے محاسن و معائب پر انصاف سے قلم اٹھائے اور سوائے اظہار حقیقت کے کوئی اور غرض اس کے پیش نظر نہ ہو۔ اسی لئے بہترین نقاد وہی ہو سکتا ہے جو کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی نہ رکھتا ہو، بلکہ عام علمی مذاق رکھتا ہو۔

حکم کے بعد تعیین مراتب کی منزل آتی ہے مثلاً اگر ہم آتش، مومن و غالب کے حالات زندگی شخصی ضروریات اور مخصوص اسالیب بیان کر کے ذوق سلیم سے کام لیں تو ان میں سے ہر ایک کا درجہ متعین کرنا پڑے گا۔ یہی وہ چیز ہے جو فن النقد میں سب سے زیادہ نزاکت و اہمیت رکھتی ہے اور اسی لئے اصول نقد مرتب کرنے کی کوشش عرصہ سے جاری ہے، مگر کسی مخصوص قسم کے ادب کو سامنے رکھ کر ان اصول کے مکمل ہونے کی ذمہ داری نہیں لی جا سکتی۔ اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ اصول خوبیوں کا مقابلہ کر کے مرتب کئے جاتے ہیں اگر نظریۂ ادب پہلے عقلی اصول کے مطابق مقرر کر لیا جاتے تو نقد میں بھی آسانی ہو سکتی ہے اور اس کا بھی کوئی اصول مستنبط ہو سکتا ہے لیکن یہ شاید اس وقت تک ممکن نہیں جب تک ادبیات کا پہلو محو ہو کر اس کی بنیاد دیگر افادیت پر قائم نہ ہو اور یہ نہ صرف دشوار ہے بلکہ ادبیات کی لذت اندوزی کو محو کر دینے والا بھی ہے۔

اس فن کے تاریخی پہلو پر جس وقت غور کیا جاتا ہے تو ہمیں اس کے دو شعبے نظر آتے ہیں ایک نظری اور دوسرا عملی۔ سترہویں صدی تک انفرادی طور پر کتابوں اور مصنفوں کے انتقادی تبصرے ہم کو نہیں ملتے۔ البتہ انتقادی نظریوں پر منتشر خیالات ضرور نظر آتے ہیں۔ مگر ارسطو، ہوریس اور لونجینو وغیرہ نے شاعری پر جو اصول نقد مرتب کئے تھے اور جن کو (POETICS) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے سب تک زمانہ قدیم کی اہم چیزیں ہیں۔ ان

مصنفین نے دو کوششیں کی ہیں ایک یہ کہ انہوں نے ادبیات یا شاعری کی تعریف متعین کی اور دوسرے یہ کہ نظموں کی قسمیں کر کے رزمیہ، حزنیہ اور انبساطیہ منظومات کے قواعد و اصول علیحدہ علیحدہ مرتب کئے، یہ قواعد بظاہر اصولی (DOGMATIC) معلوم ہوتے ہیں لیکن فی الحقیقت نتیجہ ہیں صرف استقرا (INDUCTION) کا۔ سب سے پہلے ارسطو نے یونان کے بڑے انشا پردازوں کی طرز تحریر دیکھ کر اصول انتقاد مرتب کئے مثلاً یہ دیکھ کر کہ ہومر کی نظموں میں پہلے تمہید ہوتی ہے اس کے بعد اصل بیان اور پھر نتیجہ، ارسطو نے طے کر دیا کہ ہر رزمیہ نظم کو انہیں تین حصوں میں منقسم ہونا چاہیئے۔ ارسطو کے بعد ہوریس وغیرہ نے کچھ اور اصول مرتب کئے اور سولہویں صدی تک ان کی پابندی بھی کی گئی۔ آخر کار یہ بھی بدلے اور نئے اصول بنائے گئے چنانچہ سولہویں صدی کے ایک نقاد آرٹینیو کا خیال ہے کہ:۔

"شخصی وانفرادی ذوق کے علاوہ نقد وانتقاد کا کوئی معیار نہیں ہے"

اناطول فرانس ایک اچھے نقاد کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے کہ:۔

"بہترین نقاد وہ ہے جو ادبیات کے شاہکاروں کے سلسلہ ذکر میں خود اپنی روح کے کارنامے بیان کرتا ہے بعض ایسے نقاد بھی ہیں جو اپنی تصانیف کو سائنس کا درجہ دیتے ہیں"

ایک سکول انتقاد کا اور ہے جو اسے بالکل وجدان یا جمالیات سے متعلق سمجھتا ہے چنانچہ مسز پیفرہو (MRS - PRIFERHOE) کا خیال ہے کہ "انتقاد کا اصل مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ ایک تصنیف میں کیوں دلکشی پائی جاتی ہے اور وہ کیونکر پیدا ہوئی" گویا اس کے نزدیک انتقاد کا دائرہ صرف جمالیاتی دائرہ ہے اور اسی کے اندر رہ کر جذباتی تشریح و تجزیہ کرنا چاہیئے۔

مولٹن نے عہد حاضر کے فن انتقاد پر لکھتے ہوئے اس کی تین قسموں کا ذکر کیا ہے ایک استقرائی یعنی (INDUCTIVE) جس کے ذریعہ سے ہم کسی کتاب کے موضوع کی تشریح کر کے اس کا تصنیفی درجہ متعین کرتے ہیں، دوسری قسم تفکری یعنی (SPECULATIVE) ہے اس سے مراد ادب کے فلسفیانہ پہلو پر غور کرنا ہے اور اسی لحاظ سے مخصوص نظریوں کو قائم کر کے نتیجہ پر پہنچنا، تیسری قسم تشریعی یا (JUDICIAL) ہے جو کسی ادبی تصنیف کی حقیقت معلوم کرنے کے لئے اس کو صرف مفروضہ اصول انتقاد پر منطبق کرتی ہے۔

ہر چند یہ بالکل درست ہے کہ ہم کو کسی تصنیف پر نقد کرنے کے لئے پورا مواد جمع کر کے اس کا تجزیہ اور اس کی دلکشی و لذت اندوزی کی صراحت کرنا چاہئے لیکن ساتھ ہی ساتھ ہم کو یہ بھی دیکھ لینا چاہیئے کہ وہ تصنیف واقعی کوئی ایسی چیز ہے جس سے انسانی روح لذت حاصل کر سکتی ہے اور اس اکتساب لذت کے اسباب کیا ہیں اس کے لئے ضروری ہے کہ ہم خود اپنے لئے چند اصول مرتب کر لیں، کیونکہ آج کل جبکہ فن انتقاد کے متعدد اسکول پائے جاتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک نے اپنے علیحدہ قواعد مقرر کر لئے ہیں۔ ایک آزاد نقاد کے لئے بہترین طریقہ یہی ہوگا کہ وہ اپنے آپ کو کسی اصول کا پیرو نہ سمجھے اور خود اپنی قوتِ تمیز سے کام لے کر حسن و قبح کا فیصلہ کرے۔

یہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ نقاد کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی رکھتا ہو بلکہ اس کو ایک عام علمی و ادبی ذوق رکھنے والا انسان ہونا چاہیئے لیکن اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ہم اس علمی و ادبی ذوق کو اتنی وسعت دے دیں کہ ہر وہ شخص، جو ایک عمومی آگاہی مختلف علوم و فنون کی رکھتا ہے وہ ہر علم و فن کی کتاب پر نقد کرنے کا اہل قرار پائے، یا یہ کہ جو کسی ایک ہی مخصوص فن سے گہری دلچسپی رکھتا ہے وہ اس فن کی کتابوں پر نقد کرنے کا مستحق قرار نہ پائے۔ ایسے لوگ جو تمام علوم سے دلچسپی رکھتے ہوئے ان کی ضروری آگاہی رکھتے ہوں بہت کم ہوتے ہیں۔ اسی لئے قابلِ عمل صورت صرف یہی ہے کہ ہر شخص کے ذوق و اکتساب کے لحاظ سے انتقاد خدمت کی توقع اس سے کرنا چاہیئے۔

ہو سکتا ہے کہ ایک شخص فلسفہ کا خاص ذوق رکھتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ادبیات کے حسن و قبح کے سمجھنے کی بھی اہلیت رکھتا ہے۔ پس ایسی صورت میں یقیناً فلسفہ کی کتابوں پر نقد کرنے کا زیادہ مستحق سمجھا جائے گا لیکن ادبیات پر گفتگو کرنے سے بھی اسے باز نہیں رکھا جا سکتا۔ لیکن یہ یقیناً ظلم ہوگا اگر ایسا شخص، جو شاعری سے بالکل لگاؤ نہیں رکھتا اس کو مومنؔ و غالبؔ کے موازنہ کا اہل سمجھا محض اس لئے کہ فلسفیات میں اس کی نکتہ آفرینیاں بہت مشہور ہیں۔

ادبیات یا شاعری میں دو لفظ اکثر سننے میں آتے ہیں ایک سخن گو اور دوسرا سخن فہم میری رائے میں یہ دونوں لفظ اصطلاحات انتقادات میں شامل کر لینے کے قابل ہیں کیونکہ نظری و عملی انتقاد کے سلسلہ بحث میں ان سے بہت مدد مل سکتی ہے۔ اگر ایک شخص اچھا شاعر ہے تو ہم اسے سخن گو کہتے ہیں مگر دوسرا جو شاعر تو نہیں ہے مگر ذوق شاعری پاکیزہ رکھتا ہے اسے سخن فہم کہتے ہیں پھر جس طرح ہر سخن فہم کا سخن گو ہونا ضروری نہیں، اسی طرح ہر سخن گو کا سخن فہم ہونا بھی لازم نہیں۔ اور اس کی نمایاں ترین مثال ہم میرؔ کو پیش کر سکتے ہیں۔

کیوں تو وہ سخن گوئی کے لحاظ سے یقیناً خدائے تغزل ہے لیکن جس وقت وہ خود اپنے اشعار کا انتخاب پیش کرتا تو ہم کو حیرت ہوتی ہے کہ دنیا جن اشعار کو میر کے نشتر سمجھتی ہے وہ خود میر کے نزدیک دل میں پھانس چبھونے کی بھی اہلیت نہیں رکھتے، میں نے قوت انتخاب کا یہ نقص اچھے شعراء میں پایا ہے اور نفسیاتی حیثیت سے غور کرنے کے بعد اس کو قرین عقل پاتا ہوں، کیونکہ شاعر کی حیثیت ایک ایسے آرٹسٹ کی ہے جو اپنی کوشش میں اپنی ساری روح صرف کر دیتا ہے اور اپنے تمام ادب پاروں کو اسی نگاہ سے دیکھتا ہے جیسے باپ اپنی متعدد اولاد کو دیکھتا ہے اس لئے جب اپنے کلام کے انتخاب پر مجبور کیا جائے گا تو یقیناً وہ کوئی صحیح رائے نہ دے سکے گا۔ اسی لئے انتقاد کا حق ادا کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ گریبان دوسرے کا ہو اور ہاتھ اپنا ہو، ورنہ کوئی شخص اپنے ہاتھ سے اپنے گریبان کی وسعت و تنگی کی تنقید نہیں دے سکتا۔

ادبیات اور خصوصیت کے ساتھ شاعری پر تبصرہ کرنے کے سلسلہ میں سب سے زیادہ جھگڑے کی چیز ذوق کا سوال ہے، ہو سکتا ہے کہ ایک ہی چیز آپ کے لئے پسندیدہ ہو اور میرے لئے ناگوار، ایک ہی انداز بیان مجھے بھاتا ہو اور آپ کو پسند نہ ہو اور اسی لئے انتقادیات میں یہ مسلم اصول مان لیا گیا ہے کہ جس وقت سوال صرف ذوق کا پیدا ہو گا تو ہمیں طبقۂ خواص کو سامنے رکھنا پڑے گا اور یہ اصول تقریباً وہی ہیں جن کا میں اوپر ذکر کر چکا ہوں اور جن کی بنیاد وجدان و نفسیات پر قائم ہے۔

تنقید کیا ہے

ڈاکٹر سید محمد عبداللہ

تنقید کا لفظ اب اردو میں عام طور سے رواج پا گیا ہے لہٰذا اب اسے غلط کہنے یا اس کو بدل دینے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ پھر بھی یہ جاننا ضروری ہے کہ عربی میں اس کی مروج (یا صحیح) صورتیں نَقد اور اِنتقاد ہیں۔

عربی میں نَقَدَ الدَّراھِمَ (اِنتَقَدَ یا تَنَقَّدَ الدراھِمَ) کے معنی ہیں: اس نے کھرے دراہم کو کھوٹے دراہم (جمع درہم) سے الگ کیا یا ان پر اس غرض سے نظر ڈالی۔ (اس سے مصدر "نَقد" "انتقاد" اور "تَنَقُّد" ہوا۔)

اسی طرح نَقَدَ الشِّعرَ (اِنتَقَدَ الشِّعرَ علیٰ قائلہ) کے معنی ہیں "فلاں شخص نے شعر میں سے عیب نکالے اور شاعر پر ایراد کیا"، رواج زمانہ کچھ ایسا ہوا کہ نقد میں عموماً دوسرا مفہوم غالب رہا اگرچہ پہلا مفہوم بھی زندہ رہا۔ علامہ مرزبانی (متوفی ۳۸۴ھ) نے اس فن پر کتاب الموشح لکھی جس میں شعرائے قدیم کے لفظی و معنوی عیوب کی نشاندہی کی۔ قدامہ بن جعفر کی کتابیں نقد الشعر اور نقد النثر (جو اس کی طرف منسوب ہے) محض عیب چینی کے اصول پر نہیں بلکہ ان میں شعر فہمی اور نثر کے اصول اور ان کی قدر و قیمت کے معیار بھی بیان کیے گئے ہیں۔

عربی اور فارسی کی کتابوں میں تنقید کے لیے چند لفظ اور بھی چلتے رہے۔ ان میں موازنہ، محاکمہ اور تقریظ اہم نام ہیں تنقید کے قائم مقام الفاظ نہیں۔ موازنہ دو یا دو سے زیادہ شاعروں کے کلام کا تقابلی مطالعہ ہے۔ محاکمہ کسی نزاع کی صورت میں شعرا کے مابین فیصلے کی ایک صورت ہے (خواہ وہ شاعروں کی زندگی میں ہو یا بعد میں) تقریظ کسی ادب پارے کی تعریف و تحسین ہے خیالی انداز میں!

انگریزی کا لفظ CRITICISM بھی محض عیب چینی سے لے کر ادب پارے کی تحلیل، تشریح، تفسیر اور درجہ شناسی تک ہر مفہوم میں استعمال ہوا ہے اور اس کے ہمراہ (۱) APPRECIATION (۲) ESTIMATE (۳) ASSESSMENT (۴) JUDGEMENT (۵) EVALUATION (جو دراصل اس کے مختلف وظائف ہیں) جا بجا چلتے نظر آتے ہیں۔

مختلف زمانوں میں مختلف اہلِ فکر نے تنقید یا ادبی تنقید کی مختلف تعریفیں کی ہیں۔ اس اختلاف کی وجہ یہ ہے کہ ہر مصنف اپنے اپنے زاویۂ نظر سے تنقید کی تعریف کرتا ہے، اور اسی بنا پر ان بحثوں میں طریقِ کار اور مقصدِ تنقید کا اختلاف بھی سامنے آجاتا ہے۔

پہلے بتایا جا چکا ہے کہ عربی میں نقد یا انتقاد کے بنیادی معنی کھوٹا کھرا پرکھنا ہے۔ یونانی زبان میں KRINEIN کا مطلب ہے: "TO JUDGE OR — DISCERN"۔

ان بنیادی معنوں کے باوجود تعریفیں مختلف ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ تعریفوں میں طریقِ کار، شرائط، مقصد اور ادب کا نظریہ و تصور بھی دخیل ہوجاتا ہے۔

اب مختلف تعریفیں دیکھیے:۔

(۱) تنقید کامل بصیرت و علم کے ساتھ موزوں و مناسب طریقے سے کسی ادب پارے یا فن پارے کے محاسن اور معائب کی قدر شناسی یا اس کے بارے میں "حکم لگانا" (یا فیصلہ صادر کرنا) ہے[۱]۔

(۲) کسی ادب پارے یا فن پارے کے خصائص اور ان کی نوعیت کی تعیین کرنا۔ نیز کسی نقاد کا عمل یا منصب یا وظیفہ[۲]۔

(۳) محدود معنوں میں تنقید کا مطلب کسی ادب پارے کی خوبیوں اور کمزوریوں کا مطالعہ ہے۔ وسیع تر معنوں میں اس میں تنقید کے اصول قائم کرنا اور ان اصولوں کو تنقید میں استعمال کرنا بھی شامل ہے — گویا اسمیں کچھ نہ کچھ فلسفہ بھی داخل ہوجاتا ہے کیونکہ اصول بندی فلسفیانہ عمل ہے[۳]۔

(۴) ایڈمنڈ گوس کا خیال ہے کہ کسی "جمال پارے" (ادبی یا فنی) کے خصائص اور "قیمت" کے بارے میں محاکمہ کرنے — یا فیصلہ صادر کرنے کا فن تنقید کہلاتا ہے، پھر کہتا ہے۔

---

(۱) WEBSTER, NEW INTERNATIONAL 2ND ED

(۲) — NEW ENGLISH DICTIONARY

(۳) انسائیکلوپیڈیا امریکانا (۱۹۴۶ء ایڈیشن)

اس اصطلاح کا اب خاص مفہوم ہوگیا ہے اور وہ یہ ہے کہ کسی ادب پارے یا فن پارے کے خصائص اور QUALITIES (صفات و اوصاف) کا "لکھا ہوا اور چھپا ہوا" تجزیہ تنقید کہلاتا ہے[1]۔

(۵) ایک جرمن عالم کا خیال ہے:

تنقید یا ادبی جمال شناسی (خاص طور سے یہ دیکھتی ہے کہ کوئی تحریر (یا ادب پارہ) کس حد تک جمال کے ان قواعد و قوانین کے مطابق ہے جو تصنیف کے زمانے میں مسلم تھے[2]۔

(۶) اطالوی دائرۃ المعارف میں لکھا ہے:

تنقید' اس عمل یا ذہنی حرکت کا نام ہے جو کسی شے یا ادب پارے کی ان خصائص کا امتیاز کرے جو "قیمت" (VALUE) رکھتی ہیں بخلاف ان کے جن میں VALUE نہیں[3]۔

(۷) فن پاروں کی اہمیت کا اندازہ لگانا (ESTIMATION) اور ان کی قیمت شناسی EVALUATION[4] (جس میں ذوق کے استعمال اور ملکۂ رتبہ شناسی کی بنا پر ایک پر دوسرے کی ترجیح خود بخود شامل ہو جاتی ہے۔)

(۸) آئی۔ اے رچرڈز کا خیال ہے کہ تنقید کا کام کسی مصنف کے کام کا تجزیہ' اسکی مدلل توضیح اور بالآخر اسکی جمالیاتی قدروں کے بارے میں فیصلہ صادر کرنا ہے۔

(۹) مڈلٹن مرے کا خیال ہے:

نقاد کا حق بھی ہے اور فرض بھی کہ وہ ہومر اور شیکسپیئر کا' ڈانٹے اور ملٹن کا' سیزان اور مائیکل اینجلو کا' بیتھوون اور موزارٹ کا محاکمہ کرے۔ سچی تنقید کا فرض ہے کہ زمانۂ قدیم کے عظیم فنکاروں کی بالترتیب درجہ بندی اور رتبہ شناسی کرے اور زمانۂ جدید کی تخلیقات کا بھی امتحان کرے۔

---

(۱) انسائیکلوپیڈیا برطانیکا۔ ۱۱واں ایڈیشن

(۲) DER GROSS BROCHUS - ۱۵ ویں اشاعت

(۳) ENCYCLOPAEDIA ITALIANA.

(۴) AMERICAN DICTIONARY OF PHILOSOPHY AND PSYCHOLOGY.

اس کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک بلند تر نوع تنقید یہ بھی ہے کہ نقاد شاعرانہ طریق کار (انداز و اسلوب) کا تجزیہ کرے اور ان وسائل کی چھان بین کرے جن کی مدد سے شاعر اپنے مدرکات و مکاشفات کو اپنے مخاطبوں تک پہنچاتا ہے۔

(۱۰) ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی یہ رائے ہے:

تنقید فکر کا وہ شعبہ ہے جو یا تو یہ دریافت کرتا ہے کہ شاعری کیا ہے؟ اس کے فوائد و وظائف کیا ہیں؟ یہ کن خواہشات کی تسکین کرتی ہے؟ شاعر شاعری کیوں کرتا ہے؟ اور لوگ اسے کیوں پڑھتے ہیں؟

یا

یہ اندازہ لگاتا ہے کہ کوئی شاعری یا نظم اچھی ہے یا بری ہے۔

(۱۱) ایک پرانے مصنف جے۔ ایم۔ رابرٹسن نے (۱۸۸۹ء میں) لکھا تھا:

تنقید، جستجو اور کاوش کا ایک شعبہ ہے تقریباً ان شعبوں کی طرح جن کی تحریک انسان کے فطری ذوق، جستجو، عجیب اور نئی باتوں کی دریافت، چیزوں کا علم حاصل کرنے اور اس کو بیان کرنے کے جذبے سے ہوتی ہے۔ یہ جستجو اور انکشاف کا عمل ہے اور اس میں محاکمے اور درجہ بندی کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

(۱۲) رچرڈ مولٹن کے خیالات بھی اس قسم کے محاکمے کے خلاف ہیں۔ (مولٹن کے خیالات قدرے تفصیل سے آگے آئیں گے۔

تعریفوں کی مزید تشریح

تنقید کی محض تعریف کا مسئلہ ہوتا ہے تو بڑی آسانی سے ہم کہہ دیتے کہ یہ ادب کو کسی مقصد سے پڑھنے اور اس کے خصائص کو در نظر رکھ کر ان پر اپنے تاثر کا اظہار یا رائے دینے کا نام ہے ــــ مگر یہ پیچیدہ عمل اتنی آسانی سے ٹالا نہیں جا سکتا۔ اس کے طریق کار اور مقصد کے زیر اثر اس میں رد عمل کے بہت سے پہلو قابل وضاحت نکل آتے ہیں۔

اگر مذکورہ بالا تعریفوں کو سامنے رکھ کر "کام" کے نقطۂ نظر سے ایک فہرست بنائی جائے۔ تو وہ کچھ اس طرح

کی ہوگی ـــــ یعنی تنقید کا مطلب یہ ہوگا۔

(۱) مطالعہ بالمقصد۔

(۲) ادب پارے کے مطالب کی مختصر تشریح (کسی رائے کے بغیر) اس مقصد سے کہ پڑھنے والے کو ادب پارے کے مضامین معلوم ہو جائیں۔

(۳) ادب پارے کا تجزیہ ـــــ یعنی اس کے مختلف اجزا کو مطالعہ کے بعد کسی اصول عقلی کے تحت نئی ترتیب سے پیش کرنا۔

(۴) مضامین کو وضاحت کی خاطر دوبارہ پیش کرنا' سائنسی طریق کار سے۔

(۵) ادب پارے کے حسن و قبح پر رائے دینا کسی اصول کی روشنی میں ـــــ خواہ وہ اصول ذوقی و جمالیاتی ہو ـــــ یا عقلی و فلسفیانہ۔

(ا) تحسین کے جذبے سے سرشار ہو کر صرف اچھے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ب) ایک جج کی طرح اچھے اور برے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ج) مجموعی رائے دینا کہ ادب پارہ کیا ہے؟

(۶) ادب یا ادب پارے پر دوسری زبانوں کے ادیبوں یا اسی زبان کے دوسرے ادوار کے ادیبوں کے تقابل سے رائے دینا۔

(۷) ادب پر فیصلہ اقدار کی روشنی میں (قدر شناسی) خواہ وہ اقدار جمالیاتی ہوں یا فکری اور سائنسی' انفرادی ہوں یا سماجی!

(۸) ان اقدار کی روشنی میں تعیین مراتب اور درجہ بندی۔

(۹) ادب پارے کی توسیع۔ یعنی ادب پارے کو اس طرح پیش کرنا کہ اس میں مصنف کے معانی کے حوالے سے نئے حقائق سامنے آئیں اگر اصل ادب پارے کی "توسیع" ہو۔ یعنی اس کے پیش کردہ حقائق کے اندر سے نئے حقائق کا انکشاف ہو۔

(۱۰) ادب پارے کی تنقید کا انداز بیان ایسا ہو کہ تنقید سائنسی عمل بننے کی بجائے تخلیقی عمل بن جائے اور وہ تنقید

پارہ ایک ادب پارہ بھی سمجھا جائے۔

کس مسلک کو ترجیح ہے؟

یہ سوال بھی مشکل ہے اور بے حد اختلافی۔ اس اختلاف کی حقیقت یہ ہے کہ تنقید کے بارے میں دو بڑے سوالات پر بڑے بڑے معرکے ہوتے رہے ہیں۔ اول تو یہ سوال کہ تنقید کا کام مصنف کے بارے میں چھان بین اور مصنف کے نتائج فکر یا اس کے ادب پارے کو دوبارہ اچھی ترتیب سے پیش کر دینا ہے تاکہ پڑھنے والوں کو مذکورہ تصنیف واضح تر اور زیادہ قابل قبول صورت میں مل جائے اور مصنف کا تعارف ہو جائے۔

یا

تنقید کا کام مصنف کے ادب پارے پر فیصلہ صادر کرنا بھی ہے۔

مولٹن[1] نے تنقیدی فیصلوں کی موجودگی کو تسلیم کرنے کے باوجود یہ کہا ہے کہ تنقید کا عمل جو کچھ بھی ہے اس کے دو طریقے قدیم زمانے سے مروج ہیں ایک تو سائنسی طریقہ یعنی ادب پارے کا مطالعہ کر کے اس کے مطالب کو دوبارہ اچھی طرح پیش کرنے اور مصنفین وغیرہ کے بارے میں تحقیق و جستجو (INVESTIGATION) کا طریقہ دوسرا عقلی طور پر پرکھ تول کر فیصلہ صادر کرے (JUDGEMENT) کا طریقہ۔ لیکن فیصلہ صادر کرنے کے عمل میں بسا اوقات ناقد سے ایسی غلطیاں ہوتی ہیں جن کا ازالہ صدیوں میں بھی نہیں ہوتا۔ اقدار کی بنا پر قیمت شناسی اور بھی مخدوش ہے کیونکہ ہر زمانے کی اقدار اپنی ہوتی ہے پھر یہ کیوں نہ کیا جائے کہ ادب پاروں کو تعارف کی حد پر چھوڑ کر ہر زمانے کے قاری کو آزاد چھوڑ دیا جائے تاکہ وہ خود ہی بقدر ذوق و استطاعت اس سے حظ یا فائدہ حاصل کرے۔

دوسرا اہم اختلافی سوال یہ ہے کہ تنقید میں حسن و قبح کا معیار فرد کی حد تک ذوق اور اجتماع کی حد تک جمالیاتی فلسفیانہ اصول ہیں۔

یا

---

(1) SHAKESPEARE AS A DRAMATIST ARTIST کا مقدمہ

ان کا معیار اجتماعی یا سماجی اقدار ہیں جن کی بنا پر ادب پارے کی قیمت مقرر ہوگی۔ ظاہر ہے کہ پہلی صورت میں مسئلہ محض انفرادی، ذوقی اور انفرادی ہو جاتا ہے اور دوسری صورت سائنسی اور اجتماعی۔

کیا تنقید داخلی تاثر کا نام ہے یا سائنس کا؟

تنقید میں نقاد کے تعصب کے وجود سے انکار نہیں کیا جا سکتا کیونکہ تنقید بالآخر اور بہر طور مصنف کے ذاتی میلانات و تعصبات سے یا اس کے تاثرات سے متاثر ہوتی ہے۔ یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ تنقید کرنے والا ریاضی کی مانند ہر ادب پارے پر فارمولوں کا اطلاق کر کے معین اور قطعی جواب دے دے اور دو + دو = چار کے اصول پر فیصلہ صادر کر دے یا سائنسدان کی طرح علمی اور تجربی اصولوں کی روشنی میں ادب پارے کو پرکھ کر کچھ اس طرح کے جواب دے دے جیسے مثلاً قوانین طبعی (NATURAL LAWS) کی روشنی میں پانی اور ہوا کی خاصیتوں کے بارے میں جواب دیا جا سکتا ہے یا ریڈیو کی لہروں کے بارے میں ہمارے پاس قطعی وضاحتیں موجود ہیں ——!

ادب پارے کے بارے میں یہ سائنسی طریقہ یا سائنس اور فلسفہ کے اصول ایسی قطعیت سے جواب نہیں دے سکتے کہ ہر سننے والا ان کو سن کر قائل ہو جائے۔

تنقید کو مکمل سائنس کہنے میں یہ قباحت ہے کہ اس کے نتائج سائنس کی طرح VERIFIABLE (قابلِ تصدیق) نہیں —— اصولوں کے استعمال کرنے کے بعد بھی معاملہ ایک حد تک 'تاثر' یا ذوق پر منحصر رہتا ہے اور ذوق ناقابلِ تعریف یا ناقابلِ تصدیق شے ہے۔ یعنی VERIFIABLE شے نہیں۔

مشکل یہ آپڑتی ہے کہ ادب یا فن میں حسن کی شناخت کا مرحلہ فلسفیانہ اصول بندی کے باوجود ذوق یا تاثر کے فیصلے ہی طے ہوتا ہے۔ حسن کے صد رنگ جلوے جمالیات کے فلسفیانہ پیمانے میں سما نہیں سکتے اور عقلی اصول توانے قاصر ثابت ہوتے ہیں کہ جب کوئی فرد کسی بد شکل اور بھونڈی عورت کو حسن کا پیکر سمجھ کر اسے حسینۂ روزگار کہتا ہے تو عقل حیران رہ جاتی ہے کہ یا الٰہی یہ ماجرا کیا ہے؟ جب حسن کی گریز پا تجلیات اور ناقابلِ اعتبار سراب قدم قدم پر یوں دھوکہ دے رہے ہوں تو اس میں اصول —— اور وہ بھی سائنس کی طرح قطعی اور دو ٹوک اصول زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتے

تنقید کو سائنس یا سائنسی عمل کے تابع ایک شعبہ دو طرح کے لوگ کہتے ہیں۔ ایک وہ جو یہ خیال کرتے ہیں کہ تنقید ماسوا اس کے کچھ نہیں کہ مصنف نے جو کچھ لکھا ہے اس کو ایک خاص ترتیب سے یا تلخیص سے بلا کم و کاست اپنی رائے یا ترجیحی سلوک کے بغیر دوبارہ بیان کر دیا جائے مگر یہ طریق کار کسی خاص علم و فضل کا یا ماہرانہ بصیرت کا یا ادب فہمی کا طلب گار نہیں۔ اخبار کا ہر ذی فہم قاری یا کوئی شوقین کتاب خواں، جسے کتابوں کے نوٹ رکھنے کی عادت ہو، یہ کام کامیابی کے ساتھ کر سکتا ہے ــــ اس عمل کو تو تبصرہ بھی نہیں کہا جا سکتا۔ تبصرہ نگار بھی یہ تو کرتا ہی ہے کہ ادب پارے کی تلخیص کے بعد اس کی صنفی تاریخ یا پس منظر سامنے لے آتا ہے۔ تبصرے کی وضاحتی تفصیل میں اپنی ترجیح اور پسند و ناپسند کا ثبوت بھی دیتا ہے ــــ اور بعض تبصرہ نگار تو ادب پاروں پر کھلی رائے دیتے ہیں۔

ہمارے ادب کے دو بڑے تبصرہ نگار عبدالحق اور شبلی دونوں محض بازگوئی سے بہت آگے بڑھ کر ترجیحات اور تعصبات کا اظہار کرتے ہیں۔ عبدالحق پرانی کتابوں کے بارے میں دوسروں کی آرا دے کر اپنی ترجیح کا اظہار کرتے ہیں۔ شبلی تبصرہ کرتے ہی اس لیے ہیں کہ انہیں اپنی کسی ترجیحی رائے یا تعصب کا اظہار کرنا ہوتا ہے (ان کے تنقیدی مقالات میں آپ کو یہی کچھ نظر آئے گی۔)

غرض تنقیدی عمل خالص سائنسی عمل ہونے سے تو رہا۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقیدی عمل کا ایک حصہ سائنسی طریقے کا پیرو ہو سکتا ہے۔ مولٹن جو دوسرے گروہ سے تعلق رکھتا ہے نقد و نظر کو چھان بین اور جانچ پڑتال (INVESTIGATION) کا خطاب دیتا ہے اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ایک حصہ سائنسی طرز اختیار کر سکتا ہے مثلاً مصنف کے حالات اس کے محرکات تصنیفی اس کا ماحول اس کے معاصرین کی بحث وغیرہ وغیرہ اور اس میں سائنس یا تاریخ کا طریقہ استعمال ہو سکتا ہے۔

یہ چھان بین (بشرطیکہ کوئی اس کو ضروری سمجھے) ہوا کرتی ہے ــــ مگر اس چھان بین کی افادیت تو خود مشتبہ اور محل نظر ہے یا کم از کم قطعی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ چھان بین سے کیا فوائد حاصل ہو سکتے ہیں اور ان کی حد کیا ہے؟

چھان بین زیادہ سے زیادہ یہ کرے گی کہ مصنف کے ماحول، وراثت، شخصی حالات، ادب پارے کی تاریخ تصنیف اور زمانے کی ادبی روایتوں کا حوالہ دے کر یہ بتا سکے گی کہ اس ادب پارے کو (جیسا کہ وہ ہے) ویسا بنانے

میں کن خاص عناصر نے حصہ لیا۔ جہاں ہیں یہ بھی کر سکتی ہے کہ زمانے کی اقدار کے حوالے سے یہ بتا دے کہ کسی ادب پارے میں زمانے کی مروج قدریں موجود ہیں یا نہیں ـــــ یہ زمانے کے ساتھ ہے یا زمانے سے پیچھے ہے یا زمانے سے آگے ؟ اور ظاہر ہے کہ اس سے کسی حد تک ادب پارے کے بارے میں رائے کا مواد بن جاتا ہے۔

مگر یہ سب ادب پارے کی کیفیت اور نوعیت ہے اس کی قیمت نہیں۔ قیمت کا فیصلہ کون کرے گا ـــ اس کا فیصلہ یہ چیز بھی کرے گی جس کا اوپر بیان ہوا اور وہ بھی جسے ہم تاثر کہتے ہیں۔

مگر پھر وہی بے اعتبار چیز؟ تاثر؟ ہاں وہی بے اعتبار چیز ـــــ تاثر! لیکن قیمت کا مسئلہ جب کہ وہ قیمت انفرادی حوالے کے لئے نہیں اجتماعی حوالے کے لئے مقرر کی جائے اور کسی اور کو بھی قائل کرنا ہو صرف انفرادی تاثر سے طے نہیں ہوتا اس میں "اجتماعی تاثر" بھی شامل کرنا پڑتا ہے ـــــ یہ اجتماعی تاثر مشترکہ طور پر یا غالب اکثریت سے فیصلہ صادر کرتا ہے کہ یہ ادب پارہ اچھا ہے ـــــ یعنی اجتماعی ذوق کو پسند آیا ہے ـــــ! انفرادی ذوق درست ہو سکتا ہے لیکن اجتماعی تاثر بھی ایک فیصلہ کن عنصر ہے۔ ہم اسے ذوق آگہی بھی کہہ سکتے ہیں اور اسے کلچر کا ایک شعبہ قرار دے سکتے ہیں۔

ذوق اور اجتماعی ذوق

ذوق کے حق میں اسقدر صاف فیصلہ دینے کے بعد ذوق کی مزید وضاحت لازم ہو گئی ہے۔

ذوق اس احساس حسن یا حسن تناسب کا نام ہے جو نفس انسانی میں فطرتاً موجود ہے۔ ذوق حسن کے ہر انداز کو اپنی صلاحیت کی بناء پر خوب سمجھ لیتا ہے ـــــ مگر ذوق فطری، بیرونی اور خارجی اثرات سے متاثر بھی ہو سکتا ہے شاعر اور نقاد میں یہ صلاحیت اوروں سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ شاعر اس صلاحیت کو استعمال کر کے حسن کے پیکر تیار کرتا ہے نقاد اس صلاحیت کو استعمال کر کے حسن کو دریافت کرتا اور حسین اشیاء کی نشاندہی کرتا ہے۔ ذوق ایک ہمہ گیر صلاحیت ہے جس کی ترکیب میں عقل و فکر جذبات اور اجتماعی احساس تناسب بھی شامل ہوتا ہے۔ اجتماعی احساس تناسب سے مراد یہ ہے کہ ذوق اپنی پسند و ناپسند میں بڑی حد تک اجتماع انسانی کی پسند و ناپسند سے متاثر ہوتا ہے۔

ذوق کے لئے کوئے قوانین مرتب نہیں کئے جا سکتے لیکن اس کی پہچان کی کچھ علامتیں ہیں۔ ایک بڑی علامت یہ ہے کہ اس کے فیصلے اجتماعی احساس تناسب سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور اس کے مطابق بھی ہوتے ہیں۔ فرد کا ذوق

بھی کم اہم نہیں مگر کسی اجتماع میں کوئی فرد اس امر کا مدعی نہیں ہو سکتا کہ اس کی پسند ساری دنیا پر بھاری ہے۔ الا یہ کہ بعد میں اجتماع اس کی پسند کا ساتھ خود دینے لگے۔ بعض اوقات بعض نابغہ افراد ایسے بھی ہوتے ہیں جو زمانے کے ذوق کے خلاف ادب پیدا کرتے یا ادب پر رائے ظاہر کرتے ہیں لیکن بعد میں زمانے کے لوگ ان سے متفق ہو جاتے ہیں ــــ!

ذوق کی پسند اور افادیت

فرد کی آزادی تسلیم مگر اجتماعی ذوق کو تسلیم کئے بغیر بھی چارہ نہیں اور اجتماعی ذوق محض ذوقی مسئلہ نہیں ہوا کرتا اس کے پیچھے اجتماعی ضرورتوں کے مادی پہلو بھی ہوا کرتے ہیں (ہر چند کہ وہ در پردہ ہوتے ہیں) اس لئے ذوق کو افادہ سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ذوق اجتماعی احساسات کا پابند ہے اور اجتماعی احساسات افادہ سے منقطع نہیں ہو سکتے۔

اجتماعی احساسات و جذبات میں انسانی زندگی کی سب باتیں شامل ہیں خواہ وہ انسان کے مادی فائدوں سے متعلق ہوں یا روحانی فائدوں سے ــــ کسی ایک انسان کے نہیں سبھی انسانوں کے ــــ بشرطیکہ یہ مادی مسئلے سوجھ بوجھ، عقل و دانش اور انسان کی عملی کارکردگی سے متعلق ہیں۔ ادب کی سطح پر یہ مادی مسئلے موجود رہیں گے مگر وہی جو ذوق کی نظر میں جچیں گے اور جذبے بن چکے ہوں گے۔

مقصود یہ ہے کہ ادب میں مادی مسئلے ممنوع نہیں۔ یہ تو ہر زمانے کے حالات پر موقوف ہوتا ہے کہ کون سے مسئلے اجتماعی جذبوں کا درجہ حاصل کر چکے ہیں ــــ ان کے اظہار میں اور ان سے متعلق تنقید میں ان اجتماعی جذبوں کی قدر و قیمت فیصلہ کن عنصر ہے مگر اصل بحث یہ ہوگی کہ ذوق کی نظر میں ان کا کیا مقام ہے اور ان کا اظہار کس سلیقے سے ہوتا ہے ــــ یعنی مواد میں حسن پیدا ہوا یا نہیں ــــ؟

ذوق کے معاون علوم اور فلسفے

ذوق ابتداً ایک خداداد ملکہ ہے مگر ذوقی فیصلوں، تجربوں اور تجزیوں کے بعد اہلِ دانش نے کچھ اصول مرتب

گئے ہیں جن کا شعور ذوق کو جلا بخشتا ہے۔ ان اصولوں کا نام علمِ جمال یا فلسفۂ جمالیات ہے۔ فلسفۂ جمال اپنی انتہائی حدوں تک پہنچ جانے کے باوجود جامع اور مکمل نہیں حسن کے ہزار ہا رنگ ایسے ہیں جن کو لفظوں اور اصطلاحوں میں مقید نہیں کیا جاسکتا ـــ حسن کی صدہا ادائیں ایسی ہیں جو 'لمحے' اور 'لمحے' سے متعلق ہیں۔ اس خاص لمحے کے بعد ان کا پیچھا نہیں کیا جاسکتا ـــ ؎

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ
کیا جانیئے تو نے اسے کس آن میں دیکھا

فلسفۂ جمال کے اصول وسیع ہونے کے باوجود جامع و مانع نہیں حسن ذوق کی مزید رہنمائی کر سکتا ہے اور جمالیات کے نئے اصول وضع ہو سکتے ہیں۔ انسان کی نظر اور خارجی اشیاء کا حسن ـــ ایک غیر مختتم لامتناہی سلسلہ جذب و انجذاب ہے۔ ؎

صد سال می تواں سخن از زلف یار گفت
در بند آں مباش کہ مضموں نماندہ است

جب قصہ یہ ہے تو نظر کے زاویوں اور حسن کے پیچ و خم کا سلسلہ بھی لامتناہی ہے لہٰذا جمالیات کے مزید اصول بھی بنتے جائیں گے اور بنتے رہیں گے

ذوق اور قیمت کا سوال

ذوق کی اس ہمہ گیر اہمیت کو تسلیم کر لینے کے بعد VALUE کا سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے۔

لیکن یہ یاد رہے کہ ذوق کی توجہ بندی میں نے کی ہے (یعنی اجتماعی احساس تناسب جس کی تصدیق افراد کی زیادہ سے زیادہ تعداد کرتی ہو) اس کے مدِنظر ذوق VALUE کی ضد نہیں۔ انفرادی ذوق VALUES کو ٹھکرا سکتا ہے مگر اجتماعی احساس تناسب VALUES کو ٹھکرا نہیں سکتا کیونکہ ان VALUES کے ایک حصے کا خالق خود احساس تناسب ہے۔ یعنی اس کی جمالیاتی قدروں کے پیدا کرنے میں خود ذوق حصہ دار ہے باقی رہیں دوسری قدریں مثلاً معاشی قدریں، اخلاقی قدریں، معاشرتی قدریں، دینی قدریں وغیرہ تو ان میں ذوق کی حیثیت صرف ایسے ناظر کی ہے جو یہ دیکھے۔

(۱) کہ ان قدروں پر مشتمل اجتماعی احساس جذبہ بنا ہے یا نہیں؟

(۲) یا مواد اظہار میں آ کر حسن کا پیکر بن سکا یا نہیں؟

لہٰذا اس مسئلے میں ذوق غیر جانبدار تو ہے لیکن اجتماعی جذبوں کا محافظ ہو کر۔

تنقید

ڈاکٹر وزیر آغا

نقد الادب کے سلسلے میں مختلف مکاتب فکر کا ذکر جس شد و مد سے ہوا ہے اس سے یہ غلط فہمی عام ہو سکتی ہے کہ ہر نقاد پہلے خود کو کسی خاص فکری رو یا میلان سے منسلک کرتا ہے اور پھر اپنے مسلک کی تشہیر کے لیے نقد و نظر کے کاروبار کا آغاز کر دیتا ہے حالانکہ جو نقاد ایسا کرتے ہیں اور انہیں انگلیوں پر گننا کچھ ایسا آسان نہیں وہ بنیادی طور پر نقاد نہیں بلکہ اپنے اپنے نظریاتی مسلک کے ایسے مشتہرین ہیں جنہوں نے تنقید کو بھی یکے از آلات جراحی کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک صحیح نقاد ہر فن پارے کو ایک منفرد تخلیقی کاوش قرار دیتا ہے اور اس کا جائزہ اس طور لیتا ہے کہ اس کی جمالیاتی چکا چوند میں اضافہ ہو جاتا ہے اگر تنقید نگار اتنا بھی نہ کر سکے کہ اس کی تنقید کے بعد فن پارے کے نیم برہنہ اور مدھم گوشے لو دینے لگیں تو پھر وہ اپنی مساعی میں قطعاً ناکام ہے۔

دراصل نقاد کا منصب ہی کچھ ایسا ہے کہ وہ کسی فن پارے کے تنقیدی مطالعہ کے لئے ہمیشہ آپریشن تھیٹر ایسی جگہ کے بجائے تھیٹر کی اسٹیج ایسی جگہ کو استعمال میں لاتا ہے اس اعتبار سے اس کی حیثیت ایک سرجن کی نہیں بلکہ ایک ڈائریکٹر کی ہے اور وہ مریض کے لئے جسمانی صحت کاملہ کا اہتمام کرنے کے بجائے اسے جمالیاتی حظ فراہم کرنے اور یوں اُسے روحانی طور پر صحت عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن ناقدین واقعتاً اپنی تنقید کو عمل جراحی میں تبدیل کر دیتے ہیں اور اس لئے نہ صرف چندھیا دینے والی روشنی بلکہ تیز چمکیلے آلات جراحی کو بھی استعمال کرتے ہیں ان لوگوں نے تنقید کی اس قسم کو فروغ دیا ہے جو مغرب میں ارسطو کے بعد نیو کلاسیکل تحریک کے نام سے عام ہوئی اور جس میں نقد الادب کے اصولوں اور کلیوں کی روشنی میں فن پارے کے حسن و قبح پر حکم لگایا گیا اُردو میں اس وضع کی تنقید ان بزرگوں کے حصّہ میں آئی ہے جو کمال مشقت اور جانفشانی سے بحر، قافیہ، ردیف وزن، اور تلفظ کی اغلاط کو نشان زد اور لفظوں کے آرائشی حسن کو اجاگر کرتے اور اسی کو خالص اور اصلی تنقید گردانتے ہیں مگر واقعہ یہ ہے کہ اس قسم کی تنقید فن پارے سے اس کا سارا حسن چھین لیتی ہے یعنی جب فن پارہ

اپریشن تھیٹر سے باہر آتا ہے تو اس کے عیب تو شاید باقی نہیں رہتے مگر خون کے کم ہو جانے کے باعث اس کی حالت یقیناً غیر ہو چکی ہوتی ہے۔

میں نے اوپر تنقید کو تھیٹر کی اسٹیج پر ہونے والی کارروائی سے تشبیہ دی ہے تو یہ محض زیب داستان کی خاطر نہیں بلکہ اس لئے کہ اس مثال سے تنقید کا اصل منصب واضح ہوتا ہے اسٹیج کے لوازمات میں سے اہم ترین شئے وہ پردہ ہے جو ڈراما کو ایک زمانی اور مکانی پس منظر عطا کر دیتا ہے یعنی اس کی مدد سے ہم یہ جان سکتے ہیں کہ ڈراما کی کہانی کس ماحول، زمانے یا وقت سے متعلق ہے تنقید میں فن پارے کو اس کے سیاسی، سماجی اور معاشی تناظر میں دیکھنے یا اس کے ذہنی اور نفسیاتی محرکات کو اجاگر کرنے کی جو کوشش ہوتی ہے اس کی نوعیت بھی کچھ ایسی ہے لوئیس آرنلڈ ریڈ نے اس قسم کی تنقید کو پس منظر تنقید (CONTEXTUALIST CRITICISM) کا نام دیا ہے اس کے تحت اگر پس منظر معاشی اور طبقاتی ہو اور اس کی روشنی میں فن پارے کا جائزہ لیا جائے تو تنقید مارکسی کہلائے گی اور اگر پس منظر معاشرتی یا تاریخی ہو تو یہ دیکھنے کی کوشش ہو گی کہ فنکار یا فن پارے پر کون کون سے معاشرتی، تاریخی عوامل اثر انداز ہوتے ہیں اسی طرح پس منظر نفسیاتی محرکات سے بھی متعلق ہو سکتا ہے تاکہ فن پارے کی تعمیر میں نفسیاتی عوامل کا سراغ لگایا جائے ایسی تنقید PSYCHOLOGICAL APPROACH کے تحت شمار ہو گی پھر اگر پس منظر انسان کے اس مشترکہ نسلی اور ثقافتی سرمائے سے عبارت ہے جو خود کو (ARCHETYPAL IMAGES) یا اساطیری علامتوں میں اجاگر کرتا ہے تو اس کی روشنی میں فن پارے کا جائزہ ARCHETYPAL APPROACH کہلائے گا۔ پس منظر کے انتخاب میں خود ناقد کی افتاد طبع اور فطری میلان ایک اہم کردار ادا کرتا ہے چنانچہ اگر ناقد اخلاقی اور مذہبی قدروں کا دلدادہ ہے تو وہ تخلیق کا پس منظر بھی ویسا ہی مہیا کرے گا، اور اس کی تنقید MORAL APPROACH کے تحت شمار ہو گی۔

اب لحظہ بھر کے لئے غور فرمایئے کہ ڈراما کا ڈائریکٹر اپنے صحیح منصب سے دست بردار ہو کر کسی نظریئے کی ترویج و اشاعت کے لئے اپنی تمام تر مساعی کو مختص کر رہا ہے گویا اس کا مقصد ڈراما کی فنی پیش کش یا اس سے جمالیاتی حظ کی تحصیل نہیں بلکہ اسے کسی نظریئے کی اشاعت اور فروغ کے کام پر مامور کرنا ہے چنانچہ وہ بڑے التزام کے ساتھ اپنے تھیٹر میں پیش ہونے والے ڈراموں کو ایک ہی مخصوص پردہ (پس منظر) مہیا کرتا ہے اور اس بات کی مطلق پرواہ نہیں کرتا کہ ڈراما کی کہانی سے اس پس منظر کا سرے سے کوئی تعلق ہے بھی یا نہیں، اردو تنقید میں اس کی لاتعداد دردناک مثالیں موجود ہیں، غالب، اقبال اور میر کو طبقاتی کشمکش کے حوالے سے جب دیکھا

گیا تو یہ اسی انتہا پسندانہ نقطۂ نظر کا مظاہرہ تھا، ان دنوں مارکسی نظریے کے فروغ نے بھی تنقید نگاروں کے ہاں ایک مخصوص فریم ورک (پردہ) کو بڑے التزام کے ساتھ استعمال کرنے کی روش کو ابھارا ہے چنانچہ انجمنوں اور حلقوں میں جو تنقید ہوتی ہے اس کا منتہائے نظر بھی اسٹیج کو سرخ رنگ کا پردہ مہیا کرنے کے سوا کچھ نہیں میرا موقف یہ ہے کہ ایک اچھا ڈائرکٹر اپنے تمام ڈراموں کے لئے ایک ہی بریٹیڈ پردہ استعمال نہیں کرتا بلکہ ہر کہانی کی ضرورت کے مطابق پردے کا انتظام کرتا ہے مقصود محض یہ ہوتا ہے کہ کہانی کے اندر کے بعض مخفی ابعاد کو اجاگر کیا جائے، پردہ تو تمثیل کی وہ معنوی پرچھائیں ہے جو اس کے چھپے ہوئے گوشوں کو سامنے لاتی ہے اور اسے دیکھ کر کہانی کے پراسرار پہلوؤں کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے دوسری طرف خیال فرمایئے کہ کہانی تو سوشی میتوال کی ہے اور پردے پر معرکہ پانی پت کی تصویر بنائی گئی ہے تو سارا ڈرامہ مضحکہ خیز ہو کر رہ جائے گا پس منظری تنقید میں یہی نقص ہے کہ اگر وہ انتہا پسندی کا شکار ہو جائے تو تمثیل سے زیادہ اس کے پردے (پس منظر) پر توجہ مبذول کرتی ہے اور تمثیل کے حسن کو نمایاں کرنے کے بجائے تمثیل کو پس منظر کی اشاعت کے لئے ایک ذریعہ بنا لیتی ہے مگر جہاں ایسا نہیں ہوتا اور تمثیل کو اس کے واقعی پس منظر سے منسلک کر دیا جاتا ہے تو اس کے حسن میں معتدبہ اضافہ ہو جاتا ہے، سو بات کا انحصار ڈائرکٹر پر ہے اگر اس کے اندر کا فنکار اس کے نظریاتی کمٹمنٹ پر غالب ہے تو وہ ایک عمدہ تمثیل پیش کرے گا۔ ورنہ پراپیگنڈے کا مرتکب ہو جائے گا واضح ہے کہ اگر تمثیل کا واقعی پس منظر پیش ہو تو اس کے اثر میں اضافہ ہوتا ہے اور مصنوعی پس منظر کا اہتمام ہو تو اس کا اثر زائل ہو جاتا ہے چنانچہ بعض مارکسی ناقدین نے جب ایک ایسے فن پارے کو طبقاتی پس منظر میں دیکھا جس کے اندر طبقاتی امتیازات کی طرف اشارات موجود تھے تو اس کی جمالیاتی چکا چوند میں اضافہ ہوا اور جہاں مارکسی ناقدین دور کی کوڑی لائے اور ایک مخصوص عینک ہی سے تمام فن پاروں کو دیکھنے لگے تو ان کی یہ مساعی مشکور نہ ہو سکیں درا‌صل ساری بات رویئے کی ہے اور یہ مارکسی ناقدین تک ہی محدود نہیں نفسیاتی، عمرانی اور اخلاقی تنقید کے تمام لیوا بھی اکثر افراط و تفریط کا اسی طرح شکار ہوتے ہیں

یہ تو تھا پس منظری تنقید کا قصہ! مگر پس منظری تنقید ہی تنقید کا واحد رنگ نہیں، اوپر نیو کلاسیکل تنقید کا ذکر ہوا ہے اس کے علاوہ ناقدین کا وہ گروہ بھی ہے جو فن پارے کے پس منظر کو مطالعے کے دائرے سے خارج کر کے ان حسی تصورات کو اہمیت دیتا ہے جو فن پارے کے مطالعہ سے اس کے اپنے ذہن میں تحریک پاتے ہیں اسٹیج پر اس کی صورت کچھ یوں ہے کہ ڈائرکٹر پس منظر کو اجاگر کرنے والے پردے کو سفید یا سیاہ حالت میں چھوڑ دے تاکہ ناظرین کی

ساری توجہ تمثیل اور اس کے کرداروں پر مرکوز ہو جاتے اور پھر ان پر ایسے زاویوں سے روشنی ڈالے کہ جب کسی کردار کے لب ہلیں یا ہاتھ لہرائیں تو اس سے ناظر کے اپنے اندر محسوسات کروٹیں لینے لگیں اور تصورات متحرک ہو جائیں مگر قباحت اس میں یہ ہے کہ جس منتظری تنقید کی طرح تاثراتی تنقید کی یہ صورت بھی جب انتہا پسندی کا مظاہرہ کرتی ہے تو اصل فن پارے سے صرف نظر کر کے نقاد کی داخلی دنیا کی جھلک دکھانا شروع کر دیتی ہے اور اصل فن پارہ تنقید کے لمس سے محروم رہ جاتا ہے۔

میرے نزدیک نقاد کا اصل کام یہ ہے کہ وہ جب کسی فن پارے کا تنقیدی جائزہ لے تو اپنے ذہن سے جملہ ذاتی اور نظریاتی تعصبات کو خارج کر کے ایسا کرے اور اس بات کو ملحوظ رکھے کہ تنقید اگر فن پارے کی جمالیاتی چکاچوند میں اضافے کا موجب نہیں بن پاتی تو اس کا کوئی جواز موجود نہیں، مراد یہ کہ نقاد اپنے مطالعہ میں اولین حیثیت فن پارے کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو بروئے کار لائے نہ یہ کہ اپنے نظریات یا تاثرات کا عکس فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے ایک اعلیٰ فن پارہ محض ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا۔ اس کی متعدد عمودی اور افقی پرتیں ہوتی ہیں چونکہ فن کار اور اس کی تخلیق میں روح اور جسم کا رشتہ ہے اس لئے اگر فن کار اپنے تخلیقی عمل میں کامیاب ہو جائے تو فن پارے میں اپنی ساری ذات کو سمو دیتا ہے اور اس کی ذات میں جو گہرائی یا وسعت ہے وہ بھی لامحالہ فن پارے میں منتقل ہو جاتی ہے۔ یہی وہ راستہ ہے جس سے فن کار کا نظریاتی جھکاؤ، مذہبی میلان، جمالیاتی ذوق، نسلی سرمایہ اور شخصی میلانات بھی فن پارے کے تار و پود میں شامل ہوتے ہیں نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ فن پارے کا اس کی اصلی اور واقعی صورت میں جائزہ لے اور اس میں جو نمایاں جہت اُسے نظر آئے اس کا مطالعہ کرے نہ یہ کہ اپنے ذہن کی کسی جہت کو فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔ چنانچہ اگر فن پارہ میں اساطیری جہت نمایاں ہے تو بعض اشارات ناقد کو آرکی ٹائپل انداز تنقید کی طرف راغب کریں گے اور اگر طبقاتی اشارات نمایاں ہیں تو مارکسی انداز تنقید کی طرف اسی طرح اگر نفسیاتی یا اخلاقی پہلو زیادہ نمایاں ہے تو اس کا جائزہ لینے کے لئے نفسیات یا اخلاقیات سے مدد درکار ہو گی مطلب یہ کہ تمثیل خود ہی اپنے پس منظر کے لئے ایک خاص طرح کا پردہ منتخب کرنے کی تحریک دے اور اس انتخاب کو ڈائرکٹر کی صوابدید پر نہ چھوڑے بجز ناظر کے تاثرات کو تمثیل سے منقطع ہو کر خود مختاری کا اعلان کرنے سے باز رکھے۔

بعض لوگوں نے نیو کلاسیکل پس منظری اور تاثراتی تنقید کو یک طرفہ اور نامکمل قرار دے کر امتزاجی تنقید SYNTHETIC CRITICISM کے حق میں آواز بلند کی ہے ان کا موقف کچھ یوں ہے کہ ڈائرکٹر

اسٹیج کو مختلف گوشوں اور زاویوں سے اس طور منور کرے کہ تمثیل اور اس کے کرداروں کی ساری دنیا روشن ہو جائے مگر محض اسٹیج پر روشنی انڈیل دینے سے تو بات نہیں بنتی نیز اگر تمثیل ہی کوئی خاص معنوی زاویہ اگر موجود ہی نہیں تو باہر سے آنے والی روشنی کا سیلاب اسے کسی طور گرفت میں لے گا! اس لئے میرے نزدیک امتزاجی تنقید کا مندرجہ بالا مفہوم کوئی اہمیت نہیں رکھتا البتہ اگر اس سے مراد یہ لی جائے کہ نقاد کے علم اور مطالعہ کا دائرہ وسیع ہو اور وہ فن پارے کا جملہ تنقیدی زاویوں سے جائزہ لینے پر قادر ہو مگر ایک وقت میں انہیں زاویوں کو استعمال کرے جن کی طلب خود فن پارے کے بطون میں موجود ہے تو پھر میں اس سے متفق ہوں مگر ساتھ ہی میں یہ بھی پوچھوں گا کہ کیا ضروری ہے کہ تنقید کی اس صورت کو امتزاجی تنقید ہی کا نام دیا جائے کیونکہ یہ بھی تو ممکن ہے کہ کوئی فن پارہ نقاد کے ہاں صرف ایک ہی انتقادی زاویے کو مہمیز لگائے اور وہ دوسرے جملہ زاویوں سے صرفِ نظر کرکے محض اس زاویے کو بروئے کار لانے کی کوشش کرے اس لئے اصل شے فن پارہ ہے جو اگر اعلیٰ ہے تو یقیناً اپنی جگہ منفرد اور یکتا ہے چنانچہ ضروری ہے کہ نقاد بھی اس کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کرے اور اسے کسی بنے بنائے کلیئے، زاویئے یا نظریئے کی روشنی میں دیکھنے کے بجائے اس بات کا انتظار کرے کہ خود فن پارہ اسے کون سے زاویئے کے استعمال پر مجبور کرتا ہے اگر فن پارہ اپنی تخلیق کے دوران فن کار کو تکمیل سے پکڑ کر اس سے ایک خاص وضع کا کام لیتا ہے تو وہ نقاد کی تنقیدی حس کو برانگیخت کرکے خود نقاد سے بھی کچھ ایسا ہی سلوک کرتا ہے جو نا قدین اپنی اس مجبوری کا اعتراف نہیں کرتے اور فن پارے پر حاوی ہو جانے کی کوشش کرتے ہیں فن پارہ ان کے لئے چھوئی موئی ثابت ہوتا ہے اور اپنے دروازے اور کھڑکیاں مقفل کرکے قلعہ بند ہو جاتا ہے پھر نقاد چاہے کتنے ہی تیر و تفنگ استعمال کرے اور کتنے ہی فلک شگاف نعرے لگاتے وہ کبھی اس قلعے میں داخل ہونے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

اردو تنقید میں جدید رجحانات

ڈاکٹر عبادت بریلوی

ادب میں نئے رجحانات، بدلتے ہوئے حالات اور ان کے نتیجے میں پیدا ہونے والے نئے نئے خیالات و نظریات کے زیر اثر پیدا ہوتے ہیں. جب معیاروں میں تبدیلی ہوتی ہے اقدار نئی صورتیں اختیار کرتی ہیں تو ادب بھی ان سے متاثر ہوتا ہے. یہ تبدیلیاں نمایاں طور پر تنقید میں سب سے زیادہ نمایاں ہوتی ہیں بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ تنقید ادب کی مختلف اصناف میں ان تبدیلیوں کو شعوری طور پر وجود میں لانے کے لئے تحریک کا کام کرتی ہے وہ براہ راست یا بالواسطہ طور پر ادب کو نئے راستے دکھاتی ہے اور ان راستوں پر تخلیقی فن کاروں اور ادیبوں کو گامزن کرتی ہے وہ ان کے نئے جنوں کے لئے نئے ویرانوں کو تلاش کرتی ہے اور انہیں اس افق پر پرواز کرنے کے لئے انداز سکھاتی ہے اس اعتبار سے تنقید کا منصب بہت بلند ہے اور وہ ادب کی دنیا میں منفرد مقام پر فائز نظر آتی ہے.

اردو ادب کے ہر دور میں تنقید نے اس اعتبار سے اہم کارنامے انجام دیئے ہیں اس نے ادبی تخلیق کے سلسلے کو قائم اور باقی رکھا ہے اس نے تخلیقی فن کاروں، ادیبوں اور شاعروں کو ادبی تخلیق کی طرف راغب کیا ہے اس نے حالات کی مزاج دانی کی اور تخلیقی فن کاروں میں مزاج دانی کے اس شعور کو بیدار کیا ہے اس نے تخلیق کے گر سکھائے ہیں اس کے جو آداب ہیں ان سے تخلیقی فن کاروں اور پڑھنے والوں دونوں کو آشنا کیا ہے زندگی انفرادی اور اجتماعی اعتبار سے جو تقاضے کرتی ہے، تنقید نے ہمیشہ ان کا احساس دلایا ہے. خیر اور شر کی آویزش میں اس نے ہر دور میں حسن کی قدروں کے صحیح خد و خال نمایاں کئے ہیں. زندگی میں فکری تحریکوں کو اس نے سہارا دیا ہے، یہ اور بات ہے کہ وہ خود تحریکوں سے متاثر بھی ہوئی ہے، اس نے جینے کے ڈھنگ سکھائے ہیں. زندہ رہنے کے آداب کو شخصیتوں کا جز بنایا ہے. اس نے حسن و جمال کی نئی سے نئی قدروں کی نہ صرف ترجمانی کی ہے بلکہ ان قدروں کو عام کرنے کا ایک ماحول بھی پیدا کیا ہے اور اس طرح ہر اعتبار سے زندگی کے ہاتھوں میں ایسی مشعلیں دے دی ہیں جن سے دور دور تک اجالا پھیلا ہے اور روشنی کے دریا موجزن

ہوتے ہیں۔

سرسید، حالی، شبلی، عبدالحق اور ان کے بعد آنے والے بے شمار نقادوں کی تنقیدی تحریریں اسی صورتحال کی عکاس اور ترجمان ہیں اور ان کے گہرے اثرات ہمیں نئے نقادوں کی تنقیدی تحریروں میں نظر آتے ہیں یہ اور بات ہے کہ انھوں نے موجودہ حالات کے زیر اثر پیدا ہونے والے نئے رجحانات کے دروازے بھی اپنے اوپر بند نہیں کئے ہیں۔ برخلاف اس کے انفرادی اور اجتماعی زندگی میں نئے خیالات و نظریات کے زیر اثر اپنی تنقیدوں میں بھی ایسے ایسے رنگ ابھارے ہیں اور ایسے ایسے آہنگ نمایاں کئے ہیں جن کو صحیح معنوں میں نئے رجحانات کا نام دیا جانا چاہیئے۔ آج کی تنقید ان رجحانات کی صحیح علمبردار ہے۔

بیسویں صدی کے تقریباً تیس چالیس برسوں میں مغرب سے اثر قبول کرنے کا رجحان ہمارے ہاں عام رہا ہے چنانچہ ہمارے بیشتر بزرگ نقادوں نے مغرب کے انداز تنقید اور افکار تنقید کو معیار سمجھ کر بیشتر ایسی تنقیدیں لکھی ہیں جن میں ہماری ذہانت و فطانت کا اظہار نسبتاً کم ہوا ہے۔ ایک زمانہ تھا، اور اس کو ابھی زیادہ عرصہ نہیں گزرا، کہ مغربی مفکر اور نقادوں کے اقوال اور خیالات و نظریات سے تنقیدی مقالات کا آغاز کیا جاتا تھا اور جو خیالات ان مقالات میں پیش کئے جاتے تھے ان کی بنیادیں بھی مغربی خیالات و نظریات اور مغربی معیاروں پر استوار نظر آتی تھیں یہاں تک ہوتا تھا کہ مغربی مفکرین کے لمبے لمبے اقتباسات مقالات کے درمیان دیئے جاتے تھے جن سے پڑھنے والوں کے اپنے افکار و خیالات ٹھوکریں کھانے لگتے تھے کوئی بات کہنی ہوتی تھی اور کسی خاص خیال کا اظہار کرنا ہوتا تھا تو کسی مغربی مفکر یا نقاد کے قول سے اس کا آغاز کیا جاتا تھا عمرانی جمالیاتی نفسیاتی، غرض ہر قسم کی تنقید میں یہ رجحان عام نظر آتا تھا لیکن جدید دور کے نقادوں نے اس صورت حال کو شدت سے محسوس کیا اور اس سے دامن چھڑانے کی کوشش کی چنانچہ بیشتر نقادوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے سے یہ احساس دلایا ہے کہ ہر قوم کا ادب اپنی مخصوص تہذیب کا آئینہ دار ہوتا ہے، اس کے اپنے مخصوص معیار ہوتے ہیں مخصوص قدریں ہوتی ہیں اس لئے اس قوم کے ادب کو انہیں معیاروں سے جانچنا اور پرکھنا چاہیئے کیونکہ اس کی ذہانت اور فطانت کا صحیح اندازہ اسی طرح ہو سکتا ہے۔

بلا شبہ اس رجحان کا پیدا ہونا اس آزادی کا مرہون منت تھا، جو ہم نے تقریباً ڈیڑھ سو سال کی مسلسل جدوجہد کے بعد حاصل کی تھی اور جس کے لئے ہم نے کچھ ایسی قربانیاں دی تھیں جو تاریخ کے صفحات میں ہمیشہ ہمیشہ زندہ و تابندہ رہیں گی۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ آزادی کے آتے ہی ادب اور تنقید دونوں کی کایا پلٹ ہو گئی

مغرب اور مغربی افکار کے اثرات بہر صورت باقی رہے اور شاید آج تک کسی نہ کسی صورت میں اپنے آپ کو نمایاں کرتے رہتے ہیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ آزادی کے بعد ہمارے ادب اور تنقید دونوں نے ایک کروٹ لی اور اس نے غیر شعوری طور پر مجموعی اعتبار سے اپنے انداز اور رنگ و آہنگ کو بدلا چنانچہ مغربی افکار کی چھاپ کے اثرات خاصی حد تک زائل ہونے لگے۔ مغربی مفکروں کے اقوال اور ان کی تحریروں کے اقتباسات کو پیش کرنا علمی حلقوں میں معیوب سمجھا جانے لگا اور اس طرح اس رجحان کے اثرات کا رنگ وقت کے ساتھ ساتھ ماند پڑتا گیا۔

سیاسی مصلحتوں کے پیش نظر آپ جو کچھ بھی کہیں لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ اردو ادب اور تنقید اسلامیان ہند کی تہذیب و ثقافت اور ان کی ذہانت و فطانت کے صحیح ترجمان اور عکاس ہیں اور جس طرح اس تہذیب و ثقافت اور ذہانت و فطانت کا اظہار اردو ادب میں ہوا ہے شاید ہی کسی دوسرے شعبے میں ہوا ہو یہی وجہ ہے کہ آزادی کے بعد ایک تو ادیبوں اور نقادوں میں اس حقیقت کا احساس شدید سے شدید تر ہوا اور دوسری طرف اس کو صحیح قومی بنیادوں پر استوار کرنے کے خیالات عام ہوئے۔ اس صورت حال نے تنقید میں دو رجحانات کو عام کیا، ایک تو اسلام کے تہذیبی سرمائے اور خصوصاً اس تہذیبی سرمائے سے محبت جو اس برِ عظیم میں پروان چڑھا اور دوسرے اس زمین سے محبت جس نے اسلامی تہذیب و ثقافت کی انتہائی رچی ہوئی صورت کو جنم دیا اور جس کے نتیجے میں ایک نہایت جاندار معاشرہ وجود میں آیا۔

اردو تنقید نے گزشتہ تیس چالیس برسوں میں اس رجحان کی طرف خصوصی توجہ کی ہے اور دعوے کے ساتھ یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو کے تمام نقادوں نے، چاہے وہ کسی بھی سیاسی نظریے اور تہذیبی رویے سے تعلق رکھتے ہوں، اپنی تنقیدوں میں اس رجحان کو بنیادی حیثیت دی، اور براہ راست یا بالواسطہ طور پر اس کے اثرات ہماری تنقید اور ہمارے ادب پر بہت گہرے ہوئے۔

پاکستان میں تو خیر ادب اور تنقید دونوں میں اس رجحان کو فروغ ہونا ہی چاہیئے تھا۔ اس لئے کہ پاکستان کا قیام ہی ان بنیادوں پر عمل میں آیا تھا لیکن ہندوستان میں بھی اس کے اثرات اردو ادب اور تنقید دونوں میں نمایاں طور پر نظر آتے اس لئے کہ ہندوستان میں رہنے والے مسلمانوں نے باوجود وفاداری کے اس سیاسی نعرے کے جو تقسیم کے بعد بعض رہنماؤں نے انہیں دیا تھا اسلامیان ہند اسلامی تہذیب اور تہذیبی روایت کو سینے سے لگائے رہے بلکہ شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ اس اسلامی تہذیب اور تہذیبی روایت کی قدر و قیمت کا احساس ان کو کچھ زیادہ

ہوا. چنانچہ علی گڑھ، لکھنو، حیدرآباد، پٹنہ اور بمبئی نے کئی نقاد ایسے پیدا کئے جنھوں نے اپنی تنقیدوں میں ہند اسلامی تہذیبی روایت کی اہمیت کو واضح کیا اور اس کی ترجمانی کو ادب کے لئے ضروری قرار دیا. اس کا اظہار کہیں تو اردو کے کلاسیکی شعراء کی صوفیانہ شاعری کی اہمیت کے اظہار کے طور پر ہوا. کہیں اعلیٰ انسانی اور اخلاقی اقدار کی وضاحت کی گئی جو اس تہذیبی روایت میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے. کہیں انسان کی عظمت کے احساس کی صورت میں اس رجحان کا اظہار ہوا. اس زمانے میں علامہ اقبال کا مطالعہ پاکستان اور ہندوستان دونوں ملکوں میں تنقید کا خاص موضوع رہا اور اس کا بنیادی سبب اسلامی فکر کی عظمت کا احساس اور اسلام کی تہذیبی اور انسانی اقدار کی اہمیت کا خیال تھا کہ علامہ اقبال کی شاعری اسی حوالے سے صحیح طور پر جانی اور پہچانی جا سکتی ہے.

یہ حقیقت تو سب پر واضح ہے کہ اس برّ عظیم میں آزادی خون میں نہا کر آئی تھی اور اس نے خود زندگی کو خون میں نہلا دیا تھا اسباب اس خون آشامی کے جو کچھ بھی ہوں، ذمہ داری اس کی انگریزوں، ہندوؤں اور مسلمانوں میں سے جس پر بھی ڈالی جائے اس سے اختلاف ہو سکتا ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس حمام میں سب ننگے ہو گئے تھے اور خون کی یہ ہولی سب نے مل کر کھیلی تھی. کبھی کسی نے سوچا ہے کہ یہ کتنا بڑا المیہ تھا کہ جب آزادی کی دولت ہاتھ آئی اور یہ گرانقدر خزانہ ہر ایک کے حصے میں آیا تو خون کی ندیاں بہہ نکلیں بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ ایک قلزم خون موجزن ہو گیا. یہ خون انسانوں کا خون تھا. یہ ہندوؤں، مسلمانوں، سکھوں، سب کا خون تھا. یہ خون بڑے بڑوں کو اپنے دھارے کے ساتھ بہا لے گیا نفرت کی آگ بڑی طرح بھڑکی. انسان حیوان سے بھی بدتر ہو گیا نفرت کی وہ آگ بھڑکی کہ خدا کی پناہ انسانیت، محبت، وضع داریاں سب اس طوفان میں خس و خاشاک کی طرح بہہ نکلیں اور اس صورتحال نے برّ عظیم کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کو ایک جہنم بنا دیا.

لیکن ادیبوں اور نقادوں پر اس کا ردِ عمل یہ ہوا کہ خالص انسانی زاویۂ نظر سے اس آشوب قیامت کو دیکھنے لگے. انھوں نے اس طوفان میں اپنے قدم جمائے رکھے ان کے معیار ڈانواڈول نہیں ہوئے قدریں متزلزل نہیں ہوئیں بلکے پھلکے ادب میں تو خیر دو ایک ایسی مثالیں مل بھی جائیں گی جس میں کسی خاص فرقے یا حلقے کے ساتھ کسی حد تک نفرت کا اظہار ہوا ہے لیکن یہ بات فخر کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ تنقید میں اس قسم کی کوئی مثال ڈھونڈھنے سے بھی نہیں ملے گی. تنقید نے تو اس زمانے میں بھی انسانی اقدار کو بڑھاوا دیا انسانی رشتوں کی اہمیت کی وضاحت کی. زندگی کے جذباتی، جمالیاتی اور روحانی پہلوؤں کی حقیقت کو واضح کیا اور محبت جو جادو جگاتی ہے یا جگا سکتی ہے اس پر مختلف زاویوں سے بھرپور روشنی ڈالی اور اس طرح ایسے ادب کا نقشہ پیش کیا جو طبقاتی یا فرقہ وارانہ رنگ و آہنگ

سے یکسر پاک ہو جس میں انسانی رشتوں کی اہمیت کا صحیح احساس ہو جس میں خوف نہ ہو، محبت ہو، تعمیری اور مثبت زاویۂ نظر ہو۔ ایسا تعمیری اور مثبت زاویۂ نظر جس میں انسان اپنے دشمنوں تک سے محبت کرنے کو معیار سمجھتا ہو۔

یہ جو آجکل ادب اور تنقید دونوں میں تصوف کے خیالات و نظریات اور صوفیا کرام کی رشد و ہدایات کا مختلف زاویوں سے اتنا ذکر ملتا ہے اور اس کے اس نظام کو اس قدر اہمیت دی جاتی ہے اس کی بنیادی وجہ یہی محبت اور یگانگت ہے جس کو ہمارے نقاد زندگی بسر کرنے کا گُر جانتے اور افراد کے لئے باعث نجات سمجھتے ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب ہماری تنقید میں تصوف کو زندگی سے فرار کا ذریعہ اور مسائل سے روگردانی کا ایک وسیلہ تصور کیا جاتا تھا لیکن موجودہ دور میں تصوف کو ایک تحریک اس کے اصولوں کو مثالی اصول اور اس کے نظام کو ایک مکمل نظام حیات بنا کر پیش کیا جا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ہمارے نقاد تصوف کی باتیں کرتے ہیں، ادب میں اس کے نظام کو تلاش کرتے ہیں، انفرادی اور اجتماعی زندگی کے لئے اس کو باعثِ طمانیت سمجھتے اور موجب مسرت گردانتے ہیں تو گویا وہ اس حقیقت کا اظہار کرتے ہیں کہ تصوف کے اصول انسانیت کو انتہائی بلندیوں پر پہنچاتے اور فرد اور معاشرے کو ترفع سے ہمکنار کرتے ہیں۔ تصوف میں توحید، عشق رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم، انسانوں سے محبت اور عفو و درگزر کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اور تنقید کے اسی رجحان کا یہ اثر ہے کہ آج کا لکھنے والا تصوف کو عزیز رکھتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ مولانا رومؒ حضرت امیر خسروؒ، میر تقی میرؔ، حضرت خواجہ میر دردؔ، غالبؔ اور اقبالؒ کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اس لئے کہ ان سب کے حوالے سے زندگی، معاشرت اور تہذیب و ثقافت کے نشیب و فراز اس کے سامنے اپنے آپ کو بے نقاب کر دیتے ہیں اور وہ ان سب کے اسرار و رموز سے آگاہی حاصل کر لیتا ہے ذاتی طور پر نہ صرف میرا یہ عقیدہ ہے بلکہ بیشتر ادیبوں اور نقادوں کے نزدیک یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ اگر ہمارے پاس تصوف کا سہارا نہ ہوتا، اور صوفیائے کرام اور بزرگانِ دین کے افکار و خیالات کی شمعیں فروزاں نہ ہوتیں تو شاید زندگی کی وہ رمق ہمارے ہاں دور دور تک نظر نہ آتی اور ہم سب اندھیرے میں بھٹکتے پھرتے۔ ہمارے آس پاس اور گردوپیش ایک زمانے سے کیسا گھپ اندھیرا ہے کہ ہم سب اس اندھیرے میں ٹامک ٹوئیاں مار رہے ہیں۔

موجودہ دور میں ہمارے بیشتر نقادوں نے اس حقیقت کو محسوس کیا اور براہ راست یا بالواسطہ طور پر اپنی تنقیدی تحریروں میں اس کی اہمیت واضح کی جس کے نتیجے میں ادیبوں اور تخلیقی فن کاروں نے اس کے اثرات قبول کئے اور عالم یہ ہو گیا کہ موجودہ لکھنے والوں کی تخلیقی تحریروں میں حضرت داتا گنج بخشؒ، مولانا رومؒ، حضرت امیر خسروؒ، میر تقی میرؔ،

خواجہ میر درد ، غالب اور علامہ اقبال کے افکار و خیالات پردے کے پیچھے جھانکتے ہوئے نظر آتے ہیں بلکہ شاید یوں کہنا زیادہ صحیح ہے کہ ان کے تخلیقی جوہر میں صوفیائے کرام کے افکار و خیالات ، شیر و شکر کی طرح ایک دوسرے میں سرایت کئے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

جدید تنقید نے موجودہ زمانے میں ایک چیز پر اور زیادہ زور دیا ہے اور وہ ہے اپنی زمین سے محبت اور اس کیساتھ گہری وابستگی ، بلکہ والہانہ دلبستگی ۔ آزادی سے قبل ، ہماری تنقید میں ایک رجحان ایسا تھا جس کو بین الاقوامیت سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس کے تحت جن نقادوں نے عمرانی تنقید کی طرف توجہ کی ، انھوں نے کچھ تو اشتراکی تحریکوں کے زیر اثر اور کچھ بین الاسلامیت یا پین الاسلامزم کے زیر اثر ایسے خیالات عام کئے جن میں ایک عالمگیر انقلاب ، نظام اقدار کی ہمواری ، مساوات ، طبقاتی تفریق ، جدلیاتی مادیت اور اس طرح کے بے شمار معاملات کو بنیادی حیثیت حاصل تھی ان معاملات کو عمرانی تنقید کی بنیاد بنا کر یہ نقاد ادب " اظہار خیال کرتے تھے اس قسم کی تنقید میں بلاشبہ کچھ ایسے معیار ضرور تھے جن کی بین الاقوامی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اشتراکیت کے علمبردار نقادوں نے تو بین الاقوامیت کے خواب دیکھے اور بین الاسلامیت کے علم برداروں نے عالم اسلام کو اپنے پیش نظر رکھا اور اس طرح سارے عالم اسلام کو اپنا مرکز تصور کیا۔ تنقید اور ادب دونوں کو ان رجحانات سے کچھ فائدے ضرور پہنچے ، ان کا ذہنی افق وسیع ہوا اس میں فکری گہرائی بھی پیدا ہوئی ، ایک وسیع پس منظر بھی انہیں نصیب ہوا جسکی وجہ سے فکر و خیال میں ایک کشادگی پیدا ہوئی ۔ سیاسی غلامی نے ان خیالات کو ہوا دی اور اس طرح ان رجحانات کو خاصے عرصے تک سرسبز و شاداب رکھا لیکن جب آزادی کی ہوا چلی اور اس زمین پر چلی جو آزادی نے ہمیں عطا کی ہے تو بین الاقوامیت کے رجحانات تنقید میں کچھ ماند سے پڑنے لگے شدت ختم سی ہونے لگی اور ان رجحانات کے علمبرداروں کے ہاں بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر خاصی حد تک لچک پیدا ہو گئی ۔ توازن اور اعتدال کا دامن بھی انھوں نے تھام لیا اسلئے ان رجحانات کے اثرات تو بہر صورت باقی رہے اور آج بھی باقی ہیں لیکن ان رجحانات کی اصل شکل اب کچھ بدل سی گئی ہے۔

آج کل تو جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ہے ، ہمارے نقادوں کا ایک طبقہ زمین کی بات زیادہ کرنے لگا ہے اور کھل کر کرنے لگا ہے۔ اسکی وجہ یہ ہے کہ انہیں ایک تحریک کے نتیجے میں جو ایک نیا وطن ملا ہے وہ ایک عظیم تہذیب کا گہوارہ ہے اس کے پیچھے ایک لمبی تاریخ بھی ہے ، ایک مخصوص معاشرت اور تہذیب بھی ہے ۔ ان نقادوں نے اس معاشرت اور تہذیب کے ساتھ ساتھ اس سرزمین وطن کا ذکر بڑی محبت اور عقیدت سے کیا ہے ان کی تحریریں تخلیقی فنکاروں سے اس بات کا تقاضا کرتی ہیں کہ وہ اس سرزمین کی خوبصورتی ، اسکے پہاڑوں ، دریاؤں ، کھیتوں اور سبزہ زاروں ، اس کے رہنے والوں

اور اس کے دامن میں زندگی بسر کرنے والوں کے مخصوص حسن وجمال کو نمایاں کریں۔ افراد کے مسائل ومعاملات اور افکار وخیالات کو اپنی تخلیقات میں جگہ دیں۔ اس لئے کہ یہی ان کا میدان ہے۔ اس رجحان کی تفصیل اور تحلیل سے متعلق بعض مستقل کتابیں بھی لکھی گئی ہیں۔ ویسے اس رجحان کے اثرات بیشتر لکھنے والوں کے ہاں کسی نہ کسی صورت میں نظر ضرور آتے ہیں اور اس کا اثر ہمارے تخلیقی عمل پر بھی ہوا ہے جس کا سلسلہ آج بھی بڑی شد ومد سے جاری ہے اس رجحان نے تنقید اور ادب دونوں میں ایک استواری پیدا کی ہے اس کی بنیادوں کو مضبوط بنایا ہے اور اس میں وطن سے محبت، نظریے سے وابستگی، اور معاشرتی اور تہذیبی اقدار سے دلچسپی کی وہ فضا پیدا کی ہے جو عراقی تنقید کو اپنی انتہائی بلندیوں سے ہمکنار کرتی ہے۔

اس رجحان کے زیر اثر تاریخی شعور پیدا ہوا ہے اور ماضی کے تہذیبی اور ادبی ورثے کی تحقیق اور اس کے تنقیدی جائزے کی طرف توجہ عام ہوئی ہے چنانچہ یہ ایک حقیقت ہے کہ گزشتہ تیس سال میں ہمارے نقادوں نے ادبی تحقیق کے ایسے کارنامے انجام دیئے ہیں جن کو ہماری تہذیبی تاریخ کبھی بھلا نہیں سکتی۔ اس تحقیق نے تنقید میں ایک ایسے رجحان کو پیدا کیا ہے جس کو تجزیاتی تنقید کے رجحان سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس رجحان کے تحت قدیم ادبی تخلیقات کی تلاش وجستجو ان کی ترتیب وتدوین، ان کی قدر وقیمت کی اندازہ دانی، ان کے لکھنے والوں کے حالات، ان کی شخصیت، انکے ماحول اور ان کی فن کاری کے ان گنت پہلوؤں کے تجزیے کا خیال عام ہوا ہے اور اس رجحان نے بھی تاریخی اور تہذیبی پس منظر میں جذباتی، فکری اور جمالیاتی اقدار کے صحیح مطالعے کا ماحول پیدا کیا ہے۔ اس رجحان کے تحت نقادوں نے کلاسیکی شاعروں اور نثر نگاروں کے اعلیٰ درجے کے تنقیدی مطالعے پیش کئے اور ساتھ ہی تنقید کے ایسے اصول وضع کئے جن میں ایک انفرادیت تھی جو مغرب سے مستعار نہیں لئے گئے تھے بر خلاف اس کے جن کو اپنی تہذیبی روایات نے پیدا کیا تھا۔ مثلاً مختصر افسانے کے فنی اصولوں کی بات جب بھی ہوتی تھی تو مغرب کو معیار تصور کیا جاتا تھا اور بات چیخوف، موپاساں گورکی، اور اوہنری سے شروع ہو کر انہیں پر ختم ہو جاتی تھی لیکن جب فورٹ ولیم کے مشہور مصنف سید حیدر بخش حیدری کی مختصر کہانیاں دریافت ہوئیں تو انکو دیکھ کر مختصر افسانے کی تنقید کے لئے نئے اصول اخذ کئے گئے اور انہی اصولوں کی روشنی میں مختصر افسانے کے فن کا جائزہ لیا جانے لگا اسی طرح غزل کی تنقید میں ادبی تحقیق نے انقلاب برپا کر دیا۔ کلاسیکی شاعروں کی نئی دریافت نے ان کے کلام کی ترتیب وتدوین کی ایسی تنقیدی اصطلاحوں اور ان کے مفاہیم کو عام کیا جو صنف غزل کے کارگہ شیشہ گری کے نظام کو سمجھنے اور سمجھانے میں معاون ہوئیں مثلاً کلام میر کے تحقیقی مطالعے سے تہ داری، رمز وایما، سوز وگداز، تیر بی وحلاوت اور اسی طرح کی بہت سی تنقیدی اصطلاحات کی معنویت

عام ہوئی۔ اور اس معنویت کی روشنی میں غزل کے بنیادی اصولوں کو از سر نو مرتب کرنے کا ماحول پیدا ہوا۔ غرض یہ کہ افسانہ نگاری ہو یا غزل، داستان ہو یا ناول تحقیق نے ان اصناف کو تنقیدی نقطۂ نظر سے دیکھنے کے لئے اصولوں کے نئے دروازے کھولے اور اس طرح اصولی اور عملی تنقید کو نئی دنیا سے روشناس کیا۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ جدید اردو تنقید کا عام رجحان اس وقت عمرانیات کی طرف نسبتاً زیادہ ہے۔ عمرانی تنقید کے بنیادی اصول عملی طور پر تنقید میں برتنے جا رہے ہیں اور شاید ہی کوئی نقاد ایسا ہو جو ادب اور ادبی تخلیقات کو اپنے مخصوص تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی پس منظر سے نہ دیکھتا ہو۔ ادب برائے ادب کا نظریہ اس وقت کسی صورت بھی اردو تنقید میں باقی نہیں رہا ہے۔ خالص جذباتی اور رومانی تنقید کے اثرات بھی اب دور دور تک نظر نہیں آتے جو بچے کچھے بعض نقاد جذباتی، رومانی نظریۂ تنقید کے حامل ہیں وہ بھی خالص جذباتی، رومانی یا جمالیاتی انداز کی تنقیدیں اب نہیں لکھتے ان کی تنقیدی تحریروں میں بھی تاریخی معاشرتی اور تہذیبی حالات کا عکس نظر آتا ہے اور وہ بھی ادب اور ادبی تخلیقات کو اسی پس منظر میں دیکھتے اور ان کے تخلیقی محرکات کا سراغ لگاتے ہیں۔ تاثرات کا اظہار بھی اب تنقید میں تقریباً ختم ہو گیا ہے شاید اس لئے کہ زندگی کی سنگینی کا احساس اب اتنا بڑھ گیا ہے کہ ہر شخص کے مزاج میں ایک تجزیاتی رنگ نے اپنی جگہ بنالی ہے جس کی وجہ سے وہ حقائق کی تلاش میں سرگرداں نظر آتا ہے اور اس کے لئے نئے سے نئے علوم تک رسائی بنیادی حیثیت اختیار کر لیتی ہے چنانچہ آج کی تنقید کو علم و شعور نے خاصا ورثی بنا دیا ہے اور اس کے اثرات تقریباً ہر معتبر نقاد کی تنقیدی تحریروں میں نمایاں نظر آتے ہیں۔

نفسیات کے علم نے موجودہ دور میں بڑی ترقی کی ہے فرد کے شعور اور تحت الشعور میں جو طوفان اٹھتے ہیں جن کے نتیجے میں انسان کا تخلیقی جوہر بھی متاثر ہوتا ہے اس پر بہت کچھ لکھا گیا ہے عملی طور پر اس سے متعلق عجیب و غریب تجربات بھی کئے گئے ہیں ان تجربات اور افکار و خیالات کا اثر ادب اور تنقید نے بھی قبول کیا ہے اردو تنقید بھی اس سے متاثر ہوئی ہے اور بعض نقادوں نے ان تجربات کی روشنی میں ادب اور ادبی تخلیقات کا جائزہ بھی لیا ہے اس میں شبہ نہیں کہ اس نفسیاتی رجحان نے ہماری تہذیب میں ابھی تک کوئی مستقل حیثیت اختیار نہیں کی ہے لیکن تنقیدی تحریروں میں اس کے اثرات جزوی طور پر نظر ضرور آتے ہیں شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے نقادوں نے اس علم کا مطالعہ نہیں کیا ہے اور جن کے ہاں اس کے اثرات نظر آتے ہیں ان سے صاف پتہ چلتا ہے کہ ان کی حیثیت نیم حکیم خطرۂ جان کی سی ہے اس صورت حال سے ادب اور ادبی تخلیقات کے مطالعے میں کچھ انتشار سا

پیدا ہوا ہے کیونکہ اس وقت ہمارا معاشرہ جن منزلوں سے گزر رہا ہے ۔ اس میں فرد کی نفسیات اور ان کے معاملات و مسائل سے کہیں زیادہ اجتماعی معاملات اور اس سے متعلق فکری مسائل اہمیت رکھتے ہیں ۔ اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں کہ فرد اپنی ذات میں ایک انجمن ضرور ہوتا ہے معاشرت اور تہذیب اس سے متاثر بھی ہوتی ہے لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ فرد کی نفسیات خارجی حالات کی بڑی حد تک پابند ہوتی ہے اس لئے معاشرے کے معاملات و مسائل جس طرح تخلیقی عمل کو متاثر کرتے ہیں ہمارے نقادوں کے خیال میں ان کا تجزیہ تنقید میں زیادہ ضروری ہے کیونکہ تخلیق کی اصل تحریک تو یہ معاملات و مسائل ہیں جن سے فرد کی نفسیاتی اور داخلی زندگی تشکیل پاتی ہے بہر حال مطلب یہ ہے کہ نفسیاتی رجحان کی جھلکیاں تو جگہ جگہ ہماری تنقید میں نظر آتی ہیں لیکن اس رجحان کے مستقل اور مستحکم ہونے کا احساس نہیں ہوتا ۔

جیسا کہ اس سے قبل بھی اشارہ کیا جا چکا ہے موجودہ زمانے میں ادب کے سنجیدہ مطالعے کا ایک ماحول ہمارے ہاں ضرور پیدا ہوا ہے اس سنجیدہ مطالعے نے ادب کے سوتوں اور سرچشموں کی اصلیت اور حقیقت کی تلاش و جستجو کی طرف نقادوں کو مائل کیا ہے ۔ ادب کا سرچشمہ تو حقیقت میں زبان ہے جو ادیب کے تجربے کو دوسروں تک پہنچاتی ہے اور اس کا صحیح مناسب اور متناسب استعمال اس کے تخلیقی تجربے کے ابلاغ کا باعث بنتا ہے زبان کہیں ایک مخصوص لب و لہجہ کی صورت اختیار کرتی ہے کہیں اپنے ایک مخصوص صوتی آہنگ سے تخلیقی تجربے کو دلنشین کرتی ہے ۔ کہیں زبان میں استعمال ہونے والے الفاظ علامتوں اور اشاروں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جن پر ابلاغ کی پوری عمارت تعمیر ہوتی ہے ۔ کہیں الفاظ تصویروں اور پیکروں کا روپ اختیار کر لیتے ہیں جن کا اثر حواس پر ہوتا ہے اور جس کے نتیجے میں ابلاغ کی تکمیل ہوتی ہے اردو تنقید میں زبان کے ان مختلف پہلوؤں کی تلاش و جستجو کی روایت ابتدا ہی سے موجود تھی چنانچہ اردو کے ہر شاعر اور ادیب کے ہاں اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں لیکن موجودہ دور میں اس روایت نے اس رجحان کی صورت اختیار کر لی ہے جسکو تنقید میں اصطلاحاً STRUCTURAL CRITICISM کا نام دیا جاتا ہے ۔ یہ رجحان آج صرف لسانی پہلوؤں ہی تک محدود نہیں رہا بلکہ اس نے فنی تخلیق کی تشکیل کرنے والے تمام عناصر کا احاطہ کر لیا ہے اور اس میں موضوع کی مناسبت زبان کا صحیح استعمال لہجے کی کیفیت اس کی روانی اور بہاؤ کا عالم، علامتوں اور اشاروں کی تشکیل، تصویر کاری اور پیکر تراشی سب ہی کچھ شامل ہیں ۔ اس رجحان کے اثرات تو آجکل ہمارے تقریباً تمام نقادوں کے ہاں نظر آتے ہیں لیکن کچھ مضامین ایسے بھی لکھے گئے ہیں جن میں نہایت گہرائی کے ساتھ لسانی اور جمالیاتی پہلوؤں کی روشنی میں فنی تخلیقات کا جائزہ لیا گیا ہے لیکن ابھی یہ

رجحان ہماری تنقید میں سائنسی بنیادوں پر استوار نظر نہیں آتا۔ وقت کے ساتھ ساتھ یقیناً اس میں استواری پیدا ہونے کے امکانات ہیں۔

تقریباً نصف صدی سے اردو ادب کی تدریس کا سلسلہ کالجوں اور یونیورسٹیوں میں جاری ہے اس تدریس سے جو فائدے اردو ادب اور اردو تنقید کو ہوئے ہیں ان سے اس وقت یہاں بحث کرنا بے سود ہے البتہ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس تدریس نے ادب کے مطالعے کا ایک ماحول پیدا کیا ہے۔ شعر و ادب بہر حال مدرسے میں پہنچے ضرور ہیں اور اس صورتحال نے اردو میں تدریسی تنقید کو رواج دیا ہے یعنی ادب کے مختلف پہلوؤں پر ایسے مضامین، مقالات اور رسالوں اور کتابوں کی تشکیل جن کی نوعیت بظاہر تو تنقیدی معلوم ہوتی ہے لیکن در حقیقت یہ مضامین اور کتابیں تنقیدی کم تشریحی زیادہ ہیں اور اس تشریح میں بھی کوئی اپچ، جدت اور گہرائی نہیں جس سے تنقید پہچانی جاتی ہے۔ مختلف لوگوں کے بکھرے ہوئے خیالات کو اس قسم کی تنقیدوں میں یکجا کر دیا جاتا ہے کوئی خاص نقطۂ نظر اور کوئی نمایاں فکری پہلو ان مضامین میں نہیں ہوتا، ادب کے طالب علم تو ایسے مضامین سے استفادہ کرتے ہیں لیکن تنقید اور ادب کو ان سے کوئی خاص فائدہ نہیں ہوتا مجنوں صاحب نے اس قسم کی تنقید کو انتخابی تنقید یا ELECTIC CRITICISM سے تعبیر کیا ہے اس انداز کے تنقیدی مضامین اور کتابوں کی آجکل بھرمار ہے شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ آجکل اسی پچاسی فیصد تنقیدی مضامین اسی انتخابی انداز میں لکھے جاتے ہیں۔ اس لئے اس انداز تنقید کو بھی رجحان سے تعبیر کرنا ایسا کچھ بے جا نہیں ہے لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ ادیبوں اور نقادوں کو یہ تنقید بے جان، بے کیف اور بے روح، بے مغز اور سپاٹ معلوم ہوتی ہے۔

اردو تنقید میں اس وقت وہ رجحانات اپنی جھلکیاں دکھاتے تو ضرور ہیں جن کا اوپر ذکر کیا گیا ہے لیکن صحیح تنقید نگاری کی جو ہما ہمی اور گہما گہمی اس میں ہوتی چاہیئے وہ نہ ہونے کے برابر ہے اسکا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ گزشتہ تیس چالیس سالوں میں اصولی تنقید کی کوئی ایسی کتاب اردو میں نہیں لکھی گئی جو حالی اور شبلی کی اصولی تنقید کی کتابوں سے آنکھ ملا سکے اصولی اور نظریاتی تنقید پر وقتاً فوقتاً مضامین ضرور لکھے گئے اور انہیں سے بعض خیال انگیز بھی ہیں، خصوصاً وہ مضامین جو کسی خاص نظریے اور تحریک کے زیر اثر لکھے گئے ہیں لیکن انمیں وہ وسعت اور ہمہ گیری نہیں ہے جو اصولی اور نظریاتی تنقید کی ایسی کتابوں میں ہوتی ہے جو اپنی ایک مستقل حیثیت رکھتی ہیں بات یہ ہے کہ موجودہ زمانے میں ہمارے ہاں کوئی ذہنی اور فکری تحریک نہیں ہے تنقید کا پودا تو ذہنی اور فکری تحریکوں کی زمین ہی میں پھوٹتا اور پروان چڑھتا ہے اور جب وہ ایک تناور درخت بن جاتا ہے تو اسی کے سائے میں ستادبی رجحانات کے پھول کھلتے ہیں اور آزادی فکر، آزادی خیال اور آزادی اظہار کی دھوپ اور چھاؤں ہی ان پھولوں کو سرسبز و شاداب رکھتی ہے۔

تنقید کا نیا پس منظر

جیلانی کامران

نئے تنقیدی شعور کے ساتھ ادب اور خاص طور پر اُردو ادب کی قدر و قیمت کو جانچنے کا سلسلہ پچھلے ۳۰ برس کی کہانی ہے۔ ان تیس برسوں میں اردو ادب کی خوبیوں اور خامیوں کا جس انداز میں ذکر کیا گیا ہے۔ ایسا ہے جسے پڑھ کر تعصب کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ عظیم ترین بزرگوں کو تنقیدی فوکس میں لاکر پچھلی نسل کے تنقید نگاروں نے نہ صرف ان بزرگوں کی ادبی عظمت کو سبُک کیا۔ بلکہ اپنے زمانے کو ایک ایسا فرضی اعتماد بھی دیا جس نے بزرگوں کو کم علم سمجھنے کی روایت قائم کی اور کہا ہے کہ جس ماضی کا ہم اتنا چرچا کرتے ہیں وہ محض ایک جھوٹی نمائش ہے۔ حالی کا علم محدود تھا۔ میر کے خیالات پراگندہ تھے۔ اور تنقید کے علم سے مسلمان قطعاً بے خبر تھے۔ اس صورت حال کے پیچھے نہ صرف ایک غلط فوکس کام کرتا تھا بلکہ ادبی تنقید غلط پس منظر کے ذریعے غلط مفروضات بھی قائم کرتی تھی۔ ہر ادب کی درست قدر و قامت اسی ادب کے فکری پس منظر سے اخذ کی جاتی ہے اور کسی ایک ادب کو دوسرے ادب کے حوالے سے جانچنا اسی طرح نقصان دہ ہے۔ جس طرح شیکسپیئر کو رومن اصولوں کی روشنی میں پرکھنا مشکل اور اصولی طور پر غلط ہے۔ ہر ادب اپنی تہذیب کی ذمہ داریوں سے پیدا ہوتا ہے اور اسی طرح اپنی وساطت سے اپنی تہذیب کے بلند ترین مقاصد کی نشاندہی کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کلیم الدین احمد نے غزل کو غزل کی روایت کی بجائے کسی یورپی یا انگریزی صنفِ سخن کے حوالے سے جانچنے کی سعی کی ہے۔ اگر تنقیدی اصولوں کو اسی طرح وضع کیا جائے تو نہ صرف ہمارا شعری سرمایہ عظمت سے محروم ہو جائے گا بلکہ یورپ کے تمام بڑے شاعر بھی اپنی عظمت گنوا سکتے ہیں۔ یورپ کو افریقہ کے نقطۂ نظر سے سنسکرت کے ادب کو مسلمانوں کے نقطۂ نظر سے اور مسلمانوں کے ادب کو کلیم الدین احمد کے ادب کے نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو جواب میں سوائے الجبرے کی علامت لا کے کچھ بھی حاصل نہ ہوگا۔ تنقید کا کام سمجھنا

اور جاننا ہے۔ خامیوں کا گنوانا نہیں ہے۔ علاوہ ازیں تنقید کا کام اس مفروضے کی پڑتال بھی ہے کہ ادب ہمیشہ عالمی اور انسانی ادب ہوتا ہے اور قوموں اور تہذیبوں کی گردہ بندی ادب کے بنیادی تصور کے منافی ہے۔ کوئی بھی ادب عالمی ادب نہیں کیونکہ سارا عالم ایک زبان میں تخلیق نہیں کرتا اور نہ جغرافیے اور تاریخ کی حقیقتیں ہی ہر جگہ یکساں ہیں۔ کرۂ عرض پر ایک انسان نہیں لوگ بستے ہیں اور زمین کا نقشہ تہذیبوں کی تقسیم سے پیدا ہوتا ہے۔ عالمی ادب کا تصور مختلف ادبیات اور تہذیبوں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے اور اس طرح جس انسان سے آشنا کرتا ہے اس میں لوگ شامل ہیں۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ تہذیبی پس منظر کی نفی سے نہیں بلکہ اس پس منظر کے اقرار سے ممکن ہوتا ہے۔

(۲)

انگریزی ادبیات اور تنقید نے اردو ادب کے طالب علم کے لیے جس دشواری کو پیدا کیا ہے۔ یہ ہے کہ اس کا اردو ادب اور مسلمانوں کے ادب پر سے اعتماد اٹھ گیا ہے۔ میں نے اردو ادب کے طالب علم کا اس لئے خاص طور پر ذکر کیا ہے کیونکہ اردو ادب کا تخلیقی مستقبل اردو ادب کے طالب علموں سے وابستہ ہے۔ انگریزی ادبیات کے طالب علم کا اردو ادب کے ساتھ تعلق اتفاقیہ ہے۔ کلیم الدین احمد کا تنقیدی رویہ بھی اسی اتفاقیہ تعلق ہی کی بنا پر ہے۔ انگریزی ادبیات کے طالب علم اپنے معیار انگریزی سے اخذ کرکے اُن کا اطلاق اردو ادب پر کرتے ہیں اور اس طرح اردو ادب میں انگریزی مزاج کو ڈھونڈنے کی کوشش میں اردو ادب اور مسلمانوں کے ادب کے بارے میں شکوک کو پیدا کرتے ہیں۔ اس انداز نظر کی وجہ سے غلط سوالات اُٹھتے ہیں اور لوگ کہتے ہیں کہ اردو ادب میں ایپک نہیں ہے۔ ٹریجیڈی نہیں ہے۔ لی رک نہیں ہے ڈرامہ نہیں ہے اور چونکہ یہ سب کچھ نہیں ہے اس لئے اردو ادب کمتر ادب ہے۔ اور ہم جس ماضی کا چرچا کرتے رہے ہیں وہ کھوکھلا ہے اور وہ بزرگ جنہیں ہم عظیم تر سمجھتے رہے ہیں، موجودہ زمانے کی علمی فضا کے مقابلے میں مڈل پاس لڑکے سے بہتر بصیرت نہیں رکھتے۔

صداقت یہ ہے کہ نئے علوم اور نئی تنقید کے شوق میں اردو، عربی اور فارسی کے تدریسی نقطہ ہائے نظر بھی اپنے درسی اور فکری ماضی سے انحراف کر چکے ہیں اور سند کی تلاش میں نئے علوم اور نئی تنقید کا سہارا لیتے ہیں۔ سند کی تلاش میں اپنے کی بجائے پرائے تہذیبی منطقے میں گزر کرنا اس بات کی

نشانی ہے کہ اپنے اساتذہ کی سند غیر مستعمل ہونے کے باعث بے کار ثابت ہو چکی ہے اور اگر اساتذہ ہی کی رہنمائی میں کلاسیکی ادب کا تجزیہ کیا جائے تو معانی دستیاب نہیں ہوتے۔ حرف بحور اور عروضی مہارت سے آشنائی ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ بدلی ہوئی علمی دنیا میں عروضی مہارت اور بحور کی باتیں کوئی خاص مقام نہیں رکھتیں۔ ان واقعاتی شہادتوں کی روشنی میں ہمارے علوم کے لئے کوئی اور راستہ باقی نہیں رہ جاتا سوائے اس کے کہ وہ اپنی مدد کے لئے مغربی علوم اور مغربی تنقید کی طرف رخ کریں۔ مگر یہ رویہ بھی کوئی اچھا نتیجہ پیدا نہیں کرتا۔ کیونکہ مغربی علوم اور تنقید معانی کی تلاش میں مفید ثابت نہیں ہوتے اور ذہنی پریشانی کا باعث بنتے ہیں۔ ایسی نفسیاتی کیفیت میں اردو، عربی اور فارسی کی کلاسیکی تخلیقات بڑے ادب کی فہرست سے منہا ہو جاتی ہے اور علم ادب کے پرستار اپنے علوم کی قربانی دے کر اجنبی تہذیبی منطقوں کے علوم و ادبیات کی بالاتری کو تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

یہ رویہ اور انداز نظر کچھ اتنا با اثر ثابت ہوا ہے اردو ادب کے پروفیسر اپنی کتابوں میں نہ صرف مغربی نقادوں کے ناموں کی طویل ترین فہرست شامل کر کے اپنی تصنیفات کو علمی برتری دیتے ہیں بلکہ قدم قدم پر ہڈسن نے یہ کہا ہے، ایزرا پاؤنڈ یہ کہتا ہے، ایلیٹ صاحب کا مقولہ یہ ہے اور فرائیڈ اور یونگ کے نظریات یہ ہیں، لکھتے ہوئے یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ایسے نمائشی طرز عمل سے مسئلہ سلجھتا نہیں بلکہ اور اُلجھ جاتا ہے۔ میں نے انگریزی نقادوں کی مدد سے کلاسیکی نظموں کو جب کبھی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ مجھے مایوسی ہوتی ہے۔ ادب کی جتنی تعریفیں انگریزی کتابوں کے ذریعے اردو میں رائج ہوتی ہیں ان میں ادب نقالی ہے کا مقام مرکزی ہے۔ یہ تعریف کوئی نئی شے نہیں ہے اور ہماری روایت میں اس تعریف سے زیادہ بہتر تعریفیں قدم قدم پر ملتی ہیں۔ مگر ان کے پیچھے انگریزی نقد و نظر کی حمایت دکھائی نہیں دیتی اس لئے ان کی طرف کوئی شخص رجوع نہیں کرتا۔

یہی ذہنیت جب کبھی ہجو، طنز، مزاح، داستان، قصہ گوئی، مرثیہ، قصیدہ یا غزل کے موضوع پر علمی مقالہ لکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس وقت کتابیات کی سرخی کے نیچے انگریزی اور یورپی مصنفین کا ذکر کرنا نہیں بھولتی۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ انگریزی شعری روایت کی لی رک اور سانیٹ غزل کو سمجھنے میں کوئی مدد نہیں دے سکتیں۔ اس کے علاوہ ہجو کے تحت پوپ، ڈرائیڈن یا رومن شاعروں کی سند بھی زیادہ سود مند نہیں ہوتی۔ مرثیے کے لئے ملٹن یا قدیم یورپی اور رومن شاعری کی طرف رجوع کرنا

بھی مقالے کی ضخامت بڑھانے کے علاوہ کوئی فائدہ نہیں دیتا۔ اس سارے طرزِ عمل کے پیچھے صرف ایک تاریخی بدنصیبی کام کرتی ہے اور وہ پلاسی اور بکسر کی لڑائیوں میں مسلمانوں کی عسکری شکست ہے۔ آزادی کے ساتھ کیا ہوا۔ چناؤ علم کی افزائش کا باعث بنتا ہے۔ لیکن غلامی کے زمانے کی قبول کی ہوئی تربیت علمی جمود اور ذہنی بانجھ پن کو پیدا کرتی ہے۔ آزادی تہذیبی پس منظر کو پیدا کرتی ہے اور غلامی صرف ایک ایسے منظر کو پیدا کرتی ہے۔ جہاں حاکم کا علم ہی سورج ہوتا ہے، سورج بنتا ہے اور سورج رہتا ہے وہ علوم اور تنقید، جن کی مدد سے ہم اپنے تہذیبی سرمائے کی قدر و قیمت جانچنے کی سعی کرتے ہیں۔ اسی منظر سے پیدا ہوتے ہیں اور اسی سورج سے فیض حاصل کرتے ہیں۔

(۳)

تاریخ کی بدنصیبیوں کے خلاف لڑنا میرے بس کی بات نہیں ہے تاہم اس بات پر سب کو اتفاق ہو گا کہ تنقید معانی دریافت کرنے کا وسیلہ ہے اور وسیلے سے زیادہ اس کی کوئی قیمت نہیں ہے میری اس بات پر اختلاف کی بڑی گنجائش ہے۔ کیونکہ تنقید کا علم محض معانی ہی کی دریافت نہیں کرتا بلکہ ادب کے بنیادی مسائل کی وضاحت بھی کرتا ہے اور بعض سوالات کا قطعی جواب بھی مہیا کرتا ہے۔ مثلاً شاعری کیا ہے؟ اصنافِ سخن کے اجزائے ترکیبی کون کون سے ہیں! تخیل کسے کہتے ہیں! ادبِ عالیہ سے کیا مراد ہے! شعری زبان میں تشبیہ اور استعارے کا کیا مقام ہے؟ ردیف اور قافیے کے مسائل، شعراء کی تراکیب اور موضوعات کا موازنہ، آمد اور آورد کا مفہوم۔ ان سوالات اور مضامین کے ساتھ ساتھ علمِ تنقید کا براہِ راست تعلق ہے۔ یہ سارے سوالات ایسے ہیں جن کا جواب عربی اور فارسی کی ادبیات میں موجود ہے۔ فرق صرف اصطلاحات کا ہے اور معمولی سی ترامیم کے ساتھ ان اصطلاحات کو تنقیدی روایت میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ مگر ان سوالات کے ساتھ میرا سر دست کوئی تعلق نہیں ہے۔ کیونکہ ان سب مسائل کو سمجھنے کے باوجود معانی کی دریافت بدستور دشوار رہتی ہے اور رچرڈسن، آرنلڈ، کولرج یا ایلیٹ کو زبانی یاد کر لینے کے بعد بھی معانی کی دریافت کا راز نہیں کھلتا۔ علمِ تنقید کے سارے راستے معانی تک پہنچتے ہیں اور معانی تک پہنچنے کا راستہ صرف ان تہذیبی منطقوں ہی سے گزرتا ہے جن کے درمیان معانی نے تخلیقی شکل و صورت اختیار کر لی ہے۔ کلاسیک کے معانی اس کے اپنے تہذیبی وطن کے بغیر واضح نہیں ہو سکتے

اگر بات یوں ہے اور آپ اتفاق کرتے ہیں تو یہ حقیقت بھی درست ہے کہ ہمارے اور ہماری کلاسیکی کتابوں کے درمیان فکری اور ذہنی اشتراک کے سارے رابطے ٹوٹ چکے ہیں۔ معانی کا طلسم ہمارے ادراک اور علم سے برابر گریزاں رہتا ہے۔ پرانی کتابوں کے عین وسط میں عاشق اور معشوق دکھائی دیتے ہیں۔ طفلس، چین، سراندیپ اور بغداد تک پھیلا ہوا راستہ نظر آتا ہے۔ جن اور پریاں اور پرستان دکھائی دیتے ہیں۔ حوض اور تالاب نظر آتے ہیں۔ لوگ دکھائی دیتے ہیں۔ جن کی صورتیں بدل جاتی ہیں۔ پرندے انسانوں کی طرح باتیں کرتے ہیں۔ بیابانوں میں بزرگ اور پیر دکھائی دیتے ہیں صحرائے طلسم کے بعد طلسم اور لوح طلسم ظاہر ہوتے ہیں۔ زمزم کے کنارے عورتیں مسافر سے باتیں کرتی ہیں اور بعد ازاں ان میں سے ایک کا خورنق (قلعہ) بینائی کی سرحدوں کو عبور کر لیتا ہے ایسے جنگل دکھائی دیتے ہیں۔ جہاں جہالت کا اندھیرا ہے پریاں عورت بنتی ہیں اور عورت بن کر ان کا نچلا دھڑ پتھر کا بن جاتا ہے۔ مسافر بستی میں پہنچ کر پہاڑ سے آتی ہوئی آواز ۔"یا اخی ! یا اخی !" سنتا ہے اور کوہ ندا کے اندھے غاروں میں کود جاتا ہے۔ امیر حمزہ لندھور پر غالب آتے ہیں مگر افراسیاب کے سامنے بے بس ہو جاتے ہیں۔ دریائے نقرہ کے کنارے پھلوں کی بجائے لوگوں کے سر درختوں میں اُگتے ہیں اور پانی میں گر گر کر ختم ہو جاتے ہیں۔ ایسے باغات بھی دکھائی دیتے ہیں۔ جہاں اناروں کے اندر سے سُرخ چڑیاں نکلتی ہیں اور نیلی فضا میں غائب ہو جاتی ہیں۔ سیمرغ کی کہانی ان کہانیوں سے الگ ایک دوسری کہانی ہے۔ یہ ساری تفصیلات معانی کو واضح کرنے کے بجائے معانی کو چھپا دیتی ہیں اور ان تک رسائی کے سارے راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔

ہماری مروجہ تعلیم نے ہماری سب دشواریاں کا صرف ایک حل تلاش کیا ہے کہ یہ سب باتیں محیر العقول اور مافوق الفطرت ہیں۔ عقل سلیم کے منافی ہونے کی وجہ سے ان اجزا کی کوئی قدر و قیمت نہیں ہے اور پرانے زمانے کے لوگوں نے اس ساری داستانوی مشینری کو تفنن طبع کے لئے ایجاد کیا تھا یہی نقطہ نظر لکھنؤ کی شاعری کو انحطاط کی شاعری کا درجہ بھی دیتا ہے اور کہتا ہے کہ عاشق اور معشوق کے مابین معاملہ بندی کو شاعروں نے تیر و تفنگ کے محاورے کے ذریعے ادا کیا ہے جو واقعاتی نہیں ہے۔ کیونکہ کوئی بھی دوشیزہ ایسی نہیں جو عشق کے معاملات کو ترکش اور تیروں کی زبان سے ادا کرنے پر آمادہ ہو۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ یہ بات کہ لکھنؤ کے سپاہی کتنے نڈر اور بہادر تھے ایسٹ انڈیا

کمپنی کی فائلوں سے پرکھی جا سکتی ہے۔ یا اس بارے میں ہیولاک، اوٹرم اور اکسر لوتی شہادت دے سکتے ہیں۔ اہل لکھنؤ کا انحطاط ان کی غزل سے نہیں بلکہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی فتح سے ثابت ہوتا ہے اگر انگریز فتح یاب نہ ہوتے تو انحطاط کا مسئلہ بھی پیدا نہ ہوتا۔ کیونکہ غزل میں انحطاط کی بجائے شجاعت دکھائی دیتی ہے کوئی بھی قوم اپنے جذبات کو مصنوعی اور غیر قدرتی اشعار وں کا ملبوس نہیں دیتی اور اگر تیر وتفنگ کمان اور کٹار اہل لکھنؤ کی زندگی کا حصہ نہ ہوتے تو وہ ان کا ذکر ایک ایسی واردات کے ضمن میں کبھی نہ کرتے جس کی نوعیت ہر لحاظ سے ذاتی اور شخصی ہے۔ انحطاط کا الزام مناسب پس منظر کی عدم موجودگی کے باعث ہے!

(۴)

اردو پر انگریزی تنقید کے حامیوں کا ایک الزام یہ ہے کہ ہماری روایات تنقید سے ہمیشہ بے خبر رہی ہیں۔ یہ الزام بے بنیاد اور غلط ہے اور تاریخی طور پر کم علمی کی طرف اشارہ کرتا ہے انگریزی تنقید کے حامی ایک ایسے ادب کا انگریزی ادب سے موازنہ کرنے کی جسارت کرتے ہیں جسے ادبی حیثیت صرف انگریزوں کے زمانے میں نصیب ہوئی تھی۔ انگریزی ادب کی اپنی عمر۔ اگر ڈاکٹر سکیٹ اے کے چیمبرز اور ارلی انگلش ٹیکسٹ سوسائٹی کے دعوے کو شامل کر لیا جائے۔ کم وبیش چودہ سو برس ہے اور اسے اعلیٰ تنقیدی شعور حاصل کئے ہوئے صرف ڈیڑھ سو برس ہوئے ہیں۔ اس اعتبار سے انگریزی ادب کا اردو کے ساتھ موازنہ نہیں ہو سکتا اور اگر موازنے کی واقعی ضرورت ہے تو پورے نو سو برس کا ادب اس فہرست میں شامل کیا جا سکتا ہے اور اسے مسلمانوں کا ادب کہہ کر جھٹلایا یا اپنایا جا سکتا ہے تاہم جہاں تک ہندوستانی مسلمانوں کے ادب و شاعری کا سوال ہے۔ اس بات سے اختلاف کرنا مشکل ہو گا کہ ہندوستانی مسلمانوں کے ادبیات کے پیچھے ہمیشہ علم الشعر کے نظریات کار فرما رہے ہیں تنقید یعنی ادبی تنقید کو مسلمانوں کی علمی روایت نے علم الشعر کہہ کر پکارا ہے اور اس طرح فن کو اس کے باطنی کشف سے الگ کر کے فن کے اجزائے ترکیبی پر بحث کی ہے۔ مسلمانوں کا ادبی تخلیقی فلسفہ ادبیات عالیہ کے لئے جس مقام کا تعین کرتا ہے۔ اس مقام کے بارے میں انگریزی تنقید نے بھی بہت کم بحث کی ہے۔ شاعر کے باطنی منظر نامے کے بارے میں آج تک کوئی بھی بات حتمی طور پر واضح نہ ہو سکی۔ اور جہاں تک شاعری کے فن کا سوال ہے۔ مسلمانوں نے اس فن پر پورے یورپ سے زیادہ بڑھ کر کام کیا ہے ان کا بحور اور

عروض کا مطالعہ اپنی تفصیل میں ایک نہایت ہی جامع اور منفرد کارنامہ ہے۔ علم الشعر میں ارسطو کو شریک کرنا بھی مسلمانوں کی علمی کامیابیوں میں ایک نمایاں کامیابی ہے۔

میں مسلمانوں کی ادبی تنقید پر تبصرہ نہیں کرنا چاہتا۔ کیونکہ تخلیق ہی ایک ایسی عظیم نشانی ہے جس کے ذریعے تنقیدی شعور کا علم ہوتا ہے۔ کوئی بھی ادب اپنی تنقیدی اساس کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔ تخلیق ادب تخلیقی ادب کی روایت میں کام کرتا ہے اور تخلیق ہوتا ہے۔ تنقید فکری دنیاؤں کو مرتب کرتی ہے یا تخلیقی ادب کی روائت میں نئے رابطے پیدا کرتی ہے۔ اگر یہ عمل مفقود ہوتا۔ تو وہ بڑی ادبی عظمتیں ظاہر نہ ہوتیں جن سے عجمی اسلامی تہذیب کے ذخیرے پر ہیں۔ مسلمانوں کے ادب کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ ان کا علم الشعر تخلیق اور تنقید دونوں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ ان کی تخلیقات ہی میں ان کا علم تنقید ہے اگر بات یوں نہ ہوتی تو وہ اپنے ادب پارے میں معانی، علامات اور فنی اجزائے ترکیبی کے متوازن نظام کو قائم نہ کر سکتے۔ مسلمانوں نے نہ صرف 'ادب برائے مذہب' کی مطابقت کی بلکہ "ادب برائے زیست" کو بھی ایسے انداز میں پیش کیا کہ ادب کا اپنا وجود ایک اکائی بن کر قدیم سے لے کر آج تک ادب اور اقدار کے رشتے کی مستقل گواہی دے رہا ہے۔

(۵)

تنقید کے جس نئے پس منظر کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں اسے صرف اضافی طور پر "نیا" کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ یہ پس منظر کوئی نیا پس منظر بھی نہیں ہے۔ میں نے صرف معانی کی دریافت کے لئے اس پس منظر کو مرکزی اہمیت دی ہے کیونکہ پس منظر کے بغیر معانی کی دریافت ممکن نہیں ہو سکتی۔ اور امر واقعہ یہ ہے کہ نئے علوم اور انگریزی تنقید کے طالب علم اس پس منظر کی عدم موجودگی میں معانی کی [illegible]یافت میں ناکام رہے ہیں اور اس طرح ایک بڑے گناہ کے مرتکب ہوئے ہیں، جسے ماضی اور علم وفن کے ساتھ ذہنی غداری سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ علم اور ذہانت کا آپس میں گہرا رشتہ ہے اور ظاہر ہے کہ علم کا کام ذہن کی آبیاری کا ہے۔ ذہن کو بند کرنے کا کام یقیناً علم سے منسوب نہیں ہے۔ لہٰذا غلط پس منظر اور غلط تر تنقیدی نظم وضبط کے استعمال سے جو دشواریاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ ان کو رفع کرنے کے لئے علمی رواداری اور ایک زندہ فکری توازن کی ضرورت ہے۔

معانی کی تلاش میں سب سے بڑی دقت علامتی مناظر پیدا کرتے ہیں اور یہ سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان علامتی مناظر تک پہنچنے کا کون سا راستہ ہے! مثلاً "مذہب عشق" میں شہزادہ تاج الملوک جس وقت صحرائے طلسم میں گرفتار ہوتا ہے اور اس کا گزر ایک باغ میں ہوتا ہے جہاں بڑے بڑے اناروں کے اندر سے شوخ چڑیاں نکل کر اڑ جاتی ہیں۔ ایک ایسا علامتی نظارہ ہے جس کی تشریح مروجہ تعلیمی تربیت کی مدد سے ممکن نہیں ہوتی۔ اسی طرح شہزادے کا مختلف تالابوں میں گر کر نئی نئی شکلوں میں ظاہر ہونا بھی ایک ایسی دشواری ہے جسے حل کئے بغیر معانی کا علم نہیں ہو سکتا۔ داستانوں میں اس نوع کے بے شمار علامتی مناظر ملتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مسلمانوں نے رمز اور کنائے کی مدد سے جس علامتی منظر نامے کو تخلیق کیا۔ اس کے پیچھے ان کا مخصوص تہذیبی مزاج کام کرتا ہے۔ میں نے اس مزاج کی جانب اپنے مضامین میں متعدد جگہ اشارہ کیا ہے اور مناسبت کے مطابق اس کی تشریح کی ہے۔ یہاں میں صرف اس دشواری کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ جو اس نوع کی علامتی منظر کشی کو پیدا کرتی ہے۔ یہ ادبی اور شعری علامات بہت حد تک مسلمانوں کے دریافت کئے ہوئے علم کیمیا سے متاثر ہیں۔ مس خام کو کندن بنانے کی تجرباتی کوشش کیمیائی درجات کو ظاہر کرتی ہے اور اس طرح 'ادنیٰ' سے 'اعلیٰ' اور اعلیٰ سے ارفع کی جانب حرکت کا عمل نہ صرف باطنی طور پر 'ادنیٰ' کو ارفع کے ساتھ منسلک کرتا تھا۔ بلکہ ظاہر طور پر 'ادنیٰ' کی ماہیت کو بھی بدل دیتا تھا اس لحاظ سے ہر علامتی منظر کیمیائی عمل کی قدروں سے پیدا ہوتا ہے اور اشیاء کے بدلتے ہوئے سلسلے کی نشاندہی کرتا ہے۔ اگر علم کیمیا کے رشتے کو اس مطالعے سے منہا کر دیا جائے تو علامتوں کا باہمی ربط و جذب ختم ہو جاتا ہے۔ کردار کی نشو و نما رک جاتی ہے اور ظاہری اور باطنی کا ارتقائی عمل بھی رونما نہیں ہوتا

آگ اور تپش کے علامتی اشارے بھی علم کیمیا سے مستعار ہیں اور عشقیہ شاعری کا مرکزی لہجہ بھی اسی علم کی مدد سے پیدا ہوتا ہے۔ آگ کے بغیر کیمیائی عمل ظاہر نہیں ہو سکتا۔ اس لئے "آگ" کو عشقیہ جذبے کی بنیاد بنا کر مسلمانوں نے ظاہری اور باطنی نشو و نما کی ہم آہنگی کو پیدا کیا اور اس طرح ظاہر کی تبدیلی سے باطن کی تبدیلی کی جانب اشارہ بھی کیا۔ کیمیائی مرکب ہی غالباً ایک ایسی شے ہے۔ جس میں ظاہر کی ماہیت سے باطن کی تاثیر اور تبدیلی کا پتہ چل سکتا ہے۔ ہیر اور رانجھے کی کہانی میں جہاں عشق کی آگ رانجھے کے باطن کو نئے سلسلے میں پروتی ہے اور اس کی ماہیت کو بدلتی ہے، وہیں کوٹ قبولہ میں برپا ہونے والی آگ کی تاثیر

کیمیائی ہے ۔ یہ آگ لوگوں کے عقائد اور رجحانات کو بدل دیتی ہے ۔ 'مذہب عشق' میں اناروں کے اندر سے سُرخ چڑیوں کا اڑ جانا دراصل اناروں کی تاثیر اور خاصیت کا اُڑ جانا ہے ۔ جس سے تاج الملوک کی قوت برداشت کو آزمانا مقصود ہے ۔ ان باتوں سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ داستانوی ادب میں ساری علامتیت علم کیمیا سے مستعار ہے بلکہ یہ ہے کہ کشف اور القا ، رویا اور خواب ، اور اسی طرح وہ علامات جن کا میں نے ذکر کیا ہے ۔ ایسے ہیں جن کا ربط وجذب اپنی مرکب صورت میں کیمیائی کیفیت کا حامل ہے ۔ ماہیت کو بدلنے کے بعد عمل واپس نہیں لوٹتا بلکہ نئی ماہیت کی جانب بڑھتا ہے اور اس طرح ادنیٰ اور ارفع کے سلسلے کو پیدا کر کے ظاہری اور باطنی کے کیمیائی رشتے کو مضبوط کرتا ہے ۔

(۷)

ادبی رسم وسلوک کا نام تنقید ہے ۔ یعنی تنقید کی تعلیم ادب تک رسائی حاصل کرنے کے آداب سکھاتی ہے ۔ تنقید ادب پارے اور قاری کے درمیان معنوی اور فنی اشتراک کو پیدا کرتی ہے اور چونکہ ہمارا تخلیق کیا ہوا ادب جس ادبی اور فنی روایت سے تعلق رکھتا ہے ۔ اس کے ساتھ انگریزی علم تنقید کا کوئی رشتہ نہیں ہے ۔ اس لئے انگریزی علم تنقید کے بارے میں معنوی خوبیوں کی جانب کوئی رہبری بھی نہیں کر سکتی ۔ اس لئے ان ادب پاروں تک پہنچنے کے لئے معنوی اور فنی ۔ دونوں سطحوں پر ایک نئے التزام کو روا رکھنا ضروری ہے اور یہ التزام فن پارے کے روبرو عجز اور تحیر کا ہے ۔ معانی کے مقدس مقام تک پہنچنے کے لئے عجز اور تحیر کا ہونا اس لئے بھی ضروری ہے کہ جن بزرگوں نے ان ادب پاروں کو تخلیق کیا تھا وہ نہ صرف ہم سے جدا ہو چکے ہیں بلکہ وہ فکری دنیا میں بھی ہم سے بہت دور جا چکی ہے اور ہم ان ادب پاروں کی دنیا میں صرف اجنبی کی حیثیت میں داخل ہو سکتے ہیں ہماری گفتگو ہماری صورتیں ، ہماری کتابیں اور ہماری علمی زبان ۔ سب بدل چکے ہیں ۔ نہ صرف زندگی کا یہ بہلا روپ بدلا ہے ، ہمارے اندیشے اور ہماری خواہشیں بھی بدل چکی ہیں ۔ انسان کا ایک نیا تصور ۔ ہمارے اور ہماری کلاسیکی دنیا کے درمیان رونما ہو کر ایک ایسا سایہ پھیلا رہا ہے جس کی چھاؤں کے نیچے ہمارا نصف حصہ ڈوب چکا ہے اور باقی کے نصف حصے پر دنیا نے قبضہ کر لیا ہے ہمارا کلاسیکی ادب جس دنیا سے تعلق رکھتا ہے ۔ اس تک پہنچنے کی سب راہیں بند ہو چکی ہیں اور چونکہ سب راستے مسدود ہیں اس لئے عجز اور تحیر کے بغیر اس دنیا میں داخل ہونے کے لئے کوئی اور وسیلہ ممکن نہیں ہے ۔

تنقید کے جس نئے پس منظر کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے وہ اسی چھپی ہوئی دنیا کو از سر نو مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہے تاہم میں یہ نہیں کہوں گا کہ اس دنیا کو واپس بلایا جائے۔ کیونکہ واپسی کا عمل انسان کے بس سے باہر ہوتا ہے۔ میں صرف یہ کہنے کی جرأت کروں گا کہ اس چھپی ہوئی دنیا کو دیکھنا بھی ایک نہایت تسلی بخش کارنامہ ہے۔ کیونکہ اس دنیا کے بڑے بڑے خدوخال وہی ہیں۔ جن کو ہم سے بہت پہلے ہمارے بزرگوں نے اپنایا تھا۔ اور آج ہم انہیں صرف دیکھ سکتے ہیں۔ اپنا نہیں سکتے۔ میں نے تنقید کے نئے پس منظر میں معیاری تنقید کے مطابق کام کیا ہے یا ناکام ہوا ہوں، یہ بات میری فکرمندی سے باہر ہے کیوں کہ میرا اصل کام اس دھول اور مٹی کو صاف کرنے کا تھا جو ان ادبی فن پاروں پر جم چکی ہے، جسے مجھ سے اور ہم سب سے بڑے اور عظیم بزرگوں نے اپنے زمانے اور اپنی تہذیبی عظمت کے دنوں میں تخلیق کیا تھا۔ اور اگر وہ دھول اور مٹی ذرا بھر بھی صاف ہوئی ہے تو میں کہوں گا کہ میری ساری کوشش میرا کام اور میری محنت کامیاب ہوئی ہے۔ میں نے ان عظیم بزرگوں کے قدموں میں اس امانت کو تحفے کے طور پر دوبارہ پیش کیا ہے۔ جسے اسے گزرے ہوئے زمانے میں ہر شخص ان کے قدموں میں پیش کر کے سعادت حاصل کرتا تھا۔ تنقید کا نیا پس منظر ان بزرگوں کی عظمت کا پس منظر ہے اور میرا کام ان کے قدموں میں بچھی ہوئی خاک کو صاف کرنا ہے جس پر ان کے سانس سے لفظ اور معنی بنتے تھے۔ ان لفظوں کو آج ہم کلاسیک کہتے ہیں، مگر آنے والی نسلیں کیا کہہ کر پکاریں گی یہ بات شاید کسی پر واضح نہیں ہے!

ادب اور تنقیدی شعور

کرنل غلام سرمد

تنقیدی شعور پر گفتگو کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ پہلے ادب کا مقام متعین کر لیا جائے کیونکہ جیسے ہی ادب سے متعلق بات شروع ہوگی تنقید کے اصول خود بخود سامنے آتے جائیں گے۔ ادب اور تنقید کا تعلق اتنا گہرا اور ہمہ گیر ہے کہ انہیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا نہ انہیں دو الگ خانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ادب کے تخلیقی عمل ہی میں تنقیدی عمل کی نمود بھی ہو جاتی ہے اور دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہو کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ تخلیقی ادب کا خالق اپنے جذبات، خیالات اور تجربات کو ترتیب دے کر ایک خاص اسلوب اور لطافت کے ساتھ پیش کرتا ہے لیکن اس کی وہ تنقیدی صلاحیت جسے وہ اپنے خیالات کی تہذیب اور تنظیم میں صرف کرتا ہے بعض نفسیاتی اثرات اور وفورِ جذبات کی وجہ سے کافی نہیں ہوتی پھر بھی یہ تنقیدی صلاحیت جتنی توانا ہوگی، تخلیقی کارنامہ اسی قدر اعلیٰ اور رفیع ہوگا۔

اس کے برعکس ایک مکتبہ فکر خیال اس سے یکسر مختلف ہے۔ یہ حضرات تنقیدی عمل کو محض ایک رکاوٹ سمجھتے ہیں۔ ادیب اور نقاد کے مابین اختلاف کا ذکر کرتے ہوئے چیخوف لکھتا ہے کہ نقاد وہ مکھی ہے جو گھوڑے کو ہل چلانے سے روکتی ہے ٹینی سن نے اسے ادبیات کے گیسوؤں میں جوؤں سے تشبیہ دی ہے۔ فلابیر تنقید کو ادب کے جسم پر کوڑھ سے تعبیر کرتا ہے۔

یہ رائے انتہا پسندانہ ہے اور اس کی صحت پر اعتماد نہیں کیا جا سکتا۔ تنقیدی عمل کی ہمہ گیر افادیت مسلم ہے، زیرِ نظر مضمون میں اسی افادیت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

ادب بہت پہلودار اور پُراسرار فن ہے اور اس کا ذریعۂ اظہار دوسرے وسیلوں کے مقابلے میں نسبتاً لطیف ہے اس کے موضوعات بھی بیکراں ہیں۔ ادیب خیال کو قلمبند کرنے سے پہلے سوچتا ہے اور اپنے سلسلۂ فکر کی ایک تصویر بناتا ہے۔ ادب کا وصف یہ ہے کہ تخیل کے سانچے میں ڈھل کر صورت پذیر ہوا ہو۔ ادب ان تحریروں کو کہتے ہیں جن کے معانی میں یک گونہ رفعت و عظمت ہو اور جن کا اسلوب فنکارانہ حسن کا حامل ہو۔ ایسی تمام تحریریں ادب کے دائرے میں شامل کی جا سکتی ہیں۔ جن کے مطالب کو ذوقِ سلیم معیاری تصور کرے اور جن کا اسلوب نگارش صناعانہ اور فنکارانہ ہو۔ فنکار کی نظر عام انسانوں کے مقابلے

میں زیادہ تیز اور وجدانی ہوتی ہے اور وہ حسن کا سراغ لگاتے ہوئے ایسی ایسی دنیاؤں میں جا نکلتا ہے جہاں معمولی انسانوں کا گزرنا ممکن نہیں ہو سکتا۔

یہاں اس امر کا تذکرہ بے جا نہ ہوگا کہ انشا پرداز کا وہ مفہوم جو دقیق اور لطیف ہوتا ہے اپنی تمام باریک دلالتوں کے ساتھ کبھی الفاظ کے شیشے میں نہیں اتر سکتا۔ اس کی وجہ ظاہر ہے جن کیفیات اور واردات سے انسان بالعموم اور ادیب و انشا پرداز بالخصوص متاثر ہوتے ہیں ان کی نوعیت ذہنی اور روحانی ہوتی ہے ان کا تعلق لطیفۂ غیبی سے ہوتا ہے "ادھر" کا اشارہ بھی کارفرما ہوتا ہے تو ادبی تخلیق وجود میں آتی ہے۔ اس کے برعکس الفاظ کا ذخیرہ محدود اور نارسا ہو جاتا ہے۔ الفاظ خود انسان کے فکر و ذہن کی ایجاد ہیں۔ یہ اتنی قدرت نہیں رکھتے کہ انسان کے فکر و ذہن کی تمام لطافتوں کی کماحقہٗ تعریف کر سکیں ان میں اتنی طاقت نہیں ہوتی کہ انسانی ذہن کے ان تصورات و افکار کو اسی شکل میں پڑھنے والے تک منتقل کر سکیں۔ جن کا تعلق انسان کے وجدان سے ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادیب اور انشا پرداز مجبور ہو کر الفاظ کے اسی محدود ذخیرے سے طرح طرح کے کام لیتا ہے جو اس کی دسترس میں ہوتا ہے۔

ادب اور انتقادِ حیات

ادب کی نوعیت پر گفتگو ذرا آگے چل کر کریں گے۔ یہاں یہ بتانا مقصود ہے کہ وسیع ترین معانی میں ادب انسان کے افکار و تصورات کا تحریری بیان ہے عملاً اس کا مطلب یہ ہے کہ ادب ان افکار و تصورات سے مربوط ہوتا ہے جو انسانی زندگی کے لئے اہمیت رکھتے ہیں۔ نقادوں کے ایک گروہ نے ادب کی تعریف کرتے ہوئے اکثر و بیشتر معانی اور لفظ ہیئت اور مغز، فکر اور پیکر کے افتراق اور اختلاف کو بھی ملحوظ رکھا ہے بعض نقاد تو اس بات پر بھی مصر ہیں کہ ادبیت تحریر کی وہ صنعت مخصوص ہے جو اسلوب نگارش اور حسن اسلوب نگارش میں پائی جاتی ہے۔ یعنی ادب اس تحریر کا نام ہے جس کا پیکر فنی طور پر حسین ہو اور اپنے معانی سے قطع نظر، پڑھنے والے کو الفاظ یا آہنگ یا اسلوب تحریر کی خوبی سے لذت و فرحت بخشے۔ غالب کے خیال میں فنکار کو حسن و جمال کی زیباترین صورت اپنی پوری رعنائی میں نظر آتی ہے۔ اس رعنائی اور زیبائی پر جو بڑے بڑے پردے ہوتے ہیں، صناع اور فنکار انہیں دور کر دیتا ہے۔ فنکار کو خاک کے ذرّے تابانِ آرزو کی طرح رقصاں نظر آتے ہیں۔ شاعر ذرہ کو حجاب و نقاب کے سات پردوں میں بھی عریاں دیکھ سکتا ہے۔ مختصر یہ کہ جمال کی تمام صورتیں فنکار کو اپنے عروج پہ پہنچی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔

دوسرے گروہ کا خیال ہے کہ الفاظ معانی کا پیرہن ہوتے ہیں اور معانی سے مشروط ہوتے ہیں۔ جب تک معانی میں اور مطالب

میں ایک خاص قسم کی عظمت اور رفعت نہ ہو. کوئی تحریر ادب کا درجہ نہیں حاصل کر سکتی. پہلی تعریف کی قدر جمال ہے اور اور دوسری تعریف کی قدر عظمت اور رفعت فکر جس تحریر سے ہمارے علم میں ہمارے شعور ذات میں، ہماری پرواز فکر میں کسی قسم کا اضافہ نہیں ہوتا اسے ادب نہیں کہا جا سکتا. فنکار نظرت کے اصولوں پر غالب آکر اشیاء کو وہ شکل دے دیتا ہے جو پہلے اس کے باطنی وجود میں پیدا ہوتی ہے. وہ بے جان پتھر کا سینہ چیر کر اس میں بت کی وہ تصویر داخل کر دیتا ہے جو اس کے تصور میں جلوہ گر ہوتی ہے. اقبال اسی نظریے کے موید ہیں ان کے نزدیک قاہری اس بات میں ہے کہ فطرت کے محرکات کا مقابلہ کیا جائے. نہ یہ کہ ان محرکات کے اعمال کے آگے سر تسلیم خم کر دیا جائے. یہی زندگی اور توانائی ہے. باقی ہر چیز انحطاط اور موت ہے. فنکار اپنے فکر کی گہرائیوں میں ڈوب کر اس دنیا کی تلاش کرتا ہے جو موجود نہیں ہے لیکن جسے موجود ہونا چاہیے. اس کے شعور کا ہر لمحہ اس مقصد کے حصول کے لئے وقف ہو جاتا ہے اور اس کی روح اس کے قلم کی نوک میں آجاتی ہے.

ادیب کسی خیالی دنیا میں نہیں رہتا وہ جس معاشرے میں زندگی بسر کرتا ہے اس کے حقائق و کوائف سے وہ اپنی آنکھیں بند نہیں کر سکتا. ایسا کرے گا تو اس کی تخلیقات کو "بادپیمائی" کے سوا اور کسی نام سے نہ پکارا جا سکے گا. اس لئے ادیب پر لازم ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کو، اپنے ماحول کو، اپنے معاشرے کے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کو ملحوظ خاطر رکھے اور ادب کے ارتقائی عمل میں معاون ہو. اس کی تخلیقات سے اسکے عہد کی خصوصیات کا، اس کے زمانے کے تمدنی مزاج کا، اس کی ثقافتی اقدار کا سراغ ملے. وہ زمانے کے ساتھ چلے کہ زندگی حرکت کا دوسرا نام ہے اور جمود موت کا. میتھو آرنلڈ اسی نقطہ نظر کا موید ہے. اس نے ادب کی جو تعریف کی تھی کہ یہ انتقاد حیات ہے تو اس کا مطلب یہی تھا کہ ادب صرف ان موضوعات سے بحث کرتا ہے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ انسانی زندگی سے مربوط ہیں. ادب کے موضوعات جتنے انسانی زندگی سے قریب تر ہوں گے. اتنے ہی انسان کے لئے زیادہ اہم ہوں گے اور اسی اعتبار سے ادبی تخلیقات میں عظمت اور رفعت پیدا ہوگی.

وہ ادبی تخلیقات جو خالصتاً ذوق خود نمائی کی تخلیق ہوتی ہے اور جن میں فنکار کا تعلق اپنے گرد و پیش کے ہر آن بدلتے ہوئے لمحات گریزاں سے موہوم سا رہ جاتا ہے. لاکھ بلند منزلت ہوں ان تخلیقات کا مقابلہ نہیں کر سکتیں جن میں ذوق خود نمائی کے ساتھ ذوق بزم آرائی بھی شامل ہوتا ہے. دوسرے لفظوں میں غم دوراں و غم جاناں کے امتزاج ہی سے وہ ادب وجود میں آتا ہے جو معانی بلند اور مطالب ارجمند پر مبنی ہوتا ہے جو شخص خالص شخصی واردات بیان کرتا ہے اسی نسبت سے بلند مرتبہ، عالی منزلت اور عظیم ہوتی ہیں. جس نسبت سے فنکار اپنے ذاتی واردات کو اپنے ماحول اور گرد و پیش کے

واقعات سے مربوط کر کے پیش کرتا ہے اعلیٰ ادب ادیب کی شعوری قوت کا نتیجہ ہوتا ہے اسے اس کے معمولی اور وقتی تجربات اور ہیجانات کا اظہار قرار دے کر نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہو سکتا۔ اچھا ادب وقت کی چیز ہوتے ہوئے بھی ہر وقت کی چیز ہوتا ہے۔ ادیب کو زندگی اور انسانی فطرت کو اس کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ سمجھنا چاہیئے روایت اور تغیر کا تاریخی احساس رکھنا چاہیئے اور اسے اس بات کا مکمل شعور رکھنا چاہیئے کہ کسی مصنف یا ادیب نے کہاں تک زندگی کو حقیقی مسرتوں سے معمور کیا ہے۔

نیاز فتح پوری کے بقول "ادب رمز کی ایک زبردست آواز ہے جو پیش نظر زندگی کو دیکھ کر بنتی ہے اس لئے ادب کا کام صرف یہی نہیں کہ وہ جدید اشیاء کی بابت ہمارے احساس میں تحریک پیدا کرے بلکہ ہماری موجودہ معلومات واطلاعات کو ترقی دینا بھی اس کا کام ہے یعنی جن اشیاء سے ہم آشنا نہیں ہیں۔ ادب ان سے بھی ہمیں آشنا کرتا ہے اور جن سے ہم فی الحال آگاہ ہیں ان سے بھی ہمارے احساس کو اور زیادہ متعلق کر دیتا ہے۔

شعر و ادب، وقت کے آئینے میں

نیاز فتح پوری لکھتے ہیں کہ انیسویں صدی میں شعر و ادب کی طرح طرح سے تعریفیں کی گئیں اور کوشش کی گئی کہ شعر و ادب کو علم و حکمت کے برابر لا کھڑا کیا جائے لیکن ان کے لئے جس منضبط استدلال کی ضرورت تھی وہ کہیں نظر نہ آتا تھا۔ ورڈز ورتھ (WORDS WORTH) جو شاعر کو معلم سمجھتا تھا۔ اور خود ایک معلم ہونا چاہتا تھا۔ آخر میں اس سے زیادہ نہ کہہ سکا کہ شاعری سارے علم کی جان اور اس کا لطیف ترین جوہر ہے۔

کولرج (COLERIDGE) کے نزدیک شاعر کا کام ہمارے شکوک کو تھوڑی دیر کے لئے معطل کرنا اور وقتی طور پر ہمارے اندر یقین کی صلاحیت پیدا کرنا ہے۔ شیلے (SHELLEY) بڑے جوش و خروش کے ساتھ شاعری کی حمایت کرنے اٹھا تھا لیکن سب کچھ کہہ چکنے کے بعد اس سے آگے نہ بڑھ سکا کہ شاعری ایک قسم کی ربانی چیز ہے اور تمام علوم کا مرکز و محیط شاعری ہے۔

سب سے پہلے جس نے ادب کی معقول تعریف کی اور "ادب" اور "زندگی" میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی وہ میتھیو آرنلڈ (MATHEW ARNOLD) تھا اس نے ادب کو زندگی کی تنقید بنایا ہے۔ موصوف کے نظریات پر پچھلے صفحوں میں بھی گفتگو ہو چکی ہے۔ آرنلڈ کی تعریف اگرچہ مبہم ہے لیکن ہے بہت گہری اور اس میلان کی طرف اشارہ کرتی ہے جس نے بعد میں کارل مارکس سے اشتراکی اعلان (COMMUNIST MANIFESTO) لکھوایا تھا۔

اسی زمانے میں حسن کاری برائے حسن یا ادب برائے ادب کا خالص جمالیاتی نظریہ بھی وجود میں آیا اس کی ابتدا کیٹس (KEATS) سے ہوتی ہے کیٹس (KEATS) کو ایسی شاعری سے نفرت تھی جو کوئی محسوس غائت اور کوئی خاص مقصد پیش نظر رکھتی ہو اس کے لئے حسین چیز بجائے خود ایک ابدی مسرت تھی۔ وہ کہتا ہے "حسن حقیقت ہے، حقیقت حسن بس اتنی ہی سی بات ہے اور ہمیں اسی قدر جاننے کی ضرورت ہے۔"

نیاز فتح پوری آگے چل کر کہتے ہیں کہ اس کے بعد یورپ کے ممتاز دانشوروں نے اس خیال کی حمایت اور اشاعت کی۔ سب نے ایک آواز ہو کر یہی کہا کہ حسن مقصود بالذات ہے اور یہ نیکی اور بدی کے حدود سے باہر ہے۔ شعر و ادب کا کام ہمارے اندر احساس پیدا کرنا اور اس کو قائم رکھنا ہے یہی احساس حسن ہماری ابدی مسرت کی ضمانت ہے۔ زندگی میں جتنی کریہہ اور بدصورت چیزیں ہیں ان کو بھی حسین بنا دینے کا کام "حسن کاری" ہے۔ والٹر پیٹر (WALTER PATER) اسی گروہ سے تعلق رکھتا ہے اس کا اصرار ہے کہ ادب کی غائت، لذت و انبساط کے سوا اور کچھ نہیں۔ اٹلی کا مشہور فلسفی، ماہر جمالیات کروچے (CROCE) اسی ماورائی نظریہ کا علمبردار ہے اس کے خیال میں حسن کاری یعنی آرٹ ایک وجدانی تجربہ ہے جو آپ اپنی غائت ہے اور جس کو منطق و فلسفہ یا مذہب و اخلاق کے اصول سے نہیں جانچا جا سکتا۔ یہ جمالیاتی ماورئیت زندگی پر ایک غیر ارضی سطح سے نظر ڈالتی ہے اور ہر چیز کو حسین و جمیل بنا کر پیش کرتی ہے جو چیز زندگی میں کریہہ اور بُری ہے وہ جمالیات میں حسین اور جاذب نگاہ ہے۔

بعد میں مارکس اور انیگلز کی تعلیمات سے یہ احساس ہونے لگا کہ ادب کو اجتماعی شعور اور جمہوری ذہنیت کا آئینہ ہونا چاہیئے اس لئے ضروری ٹھہرا کہ ہم واقعہ کو تخیل پر ترجیح دیں اور مادی دنیا پر اپنی نظریں جمائے رکھیں تاکہ ہم اپنے آپ کو جمہوری مزاج سے ہم آہنگ کر سکیں۔

ادب — حال اور مستقبل کے تناظر میں

یہاں اس امر کا تذکرہ بے جا نہ ہوگا کہ ادب حال کا آئینہ ضرور ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی مستقبل کا اشاریہ بھی ہوتا ہے اور اس کے لئے بیک وقت واقعیت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیت اور اجتماعیت اور انفرادیت سب کی ضرورت ہے۔ ماحول ادیب کو پیدا کرتا ہے مگر ادیب ماحول کو از سر نو تعمیر کرتا ہے۔ ادیب بیک وقت حال کی آواز اور مستقبل کی بشارت ہے سب سے بڑا ادیب وہ ہے جو حال اور مستقبل کو ایک آہنگ بنا کر پیش کرے۔ دنیا میں جتنے بڑے ادیب اور شاعر گزرے ہیں وہ سب واقعات کی کثیف دنیا میں گردن تک ڈوبے کھڑے دکھائی دیتے ہیں مگر ان کے ہاتھ تاروں کو پکڑنے کے لئے آسمان کی

طرف بڑھتے نظر آتے ہیں۔

سید احتشام حسین لکھتے ہیں کہ ادب اگر زندگی کی تنقید ہے تو وہ محض حال پر اکتفا نہیں کر سکتا۔ محاکات کا تعلق حال سے ہوتا ہے اور تخیل کا تعلق مستقبل سے۔ واقعہ کے ہمیشہ دو رُخ ہوتے ہیں۔ ایک تو واقعی ساکن اور دوسرا امکانی یا متحرک ادیب کی بصیرت دونوں کو ایک کر دیتی ہے گویا خواب اور حقیقت کے امتزاج کا نام ادب ہے۔

شاعر اور ادیب کے لیے کائنات اور زندگی کے ارتقا اور تواریخ کا منضبط اور مدلل علم ضروری ہے۔ ماضی کی زندہ یادیں حال کے تمام اکتسابات پر جامع اور ہمہ گیر نظر اور مستقبل کے ارتقائی امکانات کا سچا شعور ایک فنکار کے لیے ازحد لازم ہیں۔ زندگی کا یہ ادراک اور شعور اس کے اندر اس وقت تک نہیں ہو سکتا جب تک وہ زندگی کو متحرک اور ترقی پذیر نہ سمجھے۔ زندگی میں ماضی حال اور مستقبل اصل وجود رکھتے ہیں۔ "تو یقیناً" وہ ایک متحرک حقیقت ہے۔ جو عہد بہ عہد بدلتی جاتی ہے اور بہتر سے بہتر ہوتی رہی ہے۔ مفکرین کی غالب اکثریت کے یہی نظریات ہیں۔ یہ سب زندگی کی قوت کو متحرک اور مسلسل یعنی تاریخی مانتے ہیں۔ بقول ٹی ایس ایلیٹ حال کے شعور میں ماضی کی پوری آگاہی کام کر رہی ہوتی ہے اور کوئی دانشور مستقبل کے تصور اور حال کے شدید احساس سے بے تعلق نہیں رہ سکتا۔

ادب میں "روحِ عصر" کے علاوہ بھی ایک عنصر ہوتا ہے جس کا تعلق "ماورائے عصر" سے ہوتا ہے جس کی بدولت وہ ادب ہر زمانہ کی چیز بن جاتا ہے یعنی واقعیت (REALISM) اور تخیلیت (IDEALISM) کا شیر و شکر ہونا۔ مشہور انگریزی نقاد پریسٹلے (PRIESTLEY) کا خیال بہت حسین ہے کہ حسن کاری یعنی آرٹ کو زندہ رکھنے کے لیے تھوڑی سی افیون کی ضرورت ہمیشہ پڑے گی۔

المختصر کامیاب ترین ادب وہ ہے جو حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشارہ ہو۔ جس میں واقعیت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیت یک آہنگ ہو کر ظاہر ہوں جس میں اجتماعیت اور انفرادیت دونوں مل کر ایک مزاج بن جائیں جو ہمارے ذوقِ عمل اور ذوقِ حسن دونوں کو ایک ساتھ آسودہ کر سکے۔

سید احتشام حسین کے بقول ادیب کوشش کے باوجود بے تعلق نہیں رہ سکتا کیونکہ اس کے شعور کی تشکیل اور ترتیب میں جن خارجی مادی اور سماجی عناصر نے حصہ لیا ہے۔ وہ اس کی بے تعلقی کے منافی ہوں گے۔ ادیب کا ذہن اچھائی، برائی یا خیر و شر کے معاملے میں غیر جانبدار نہیں رہ سکتا۔ وہ اپنے اصل خیالات اور مقاصد پر پردہ ڈال سکتا ہے۔ عقائد کو منطقی اور فلسفیانہ شکلیں دے سکتا ہے انداز بیان کی رنگینیوں سے سچ کو جھوٹ اور جھوٹ کو سچ بنا کر پیش کر سکتا ہے۔ متضاد تصورات میں بیچ کا راستہ تلاش کرنے کی کوشش کر سکتا ہے لیکن یہ نہیں کر سکتا کہ زندگی کے ہر مسئلے پر خاموش رہ جائے یا ایسی رائے دے کہ اس کے رجحان کا پتہ ہی نہ چل سکے۔ اگر کوئی ادیب یا نقاد ایسا سمجھتا ہے تو وہ یا تو خود فریبی کا شکار ہے یا دوسروں کو دھوکا دینا چاہتا ہے۔

تنقیدی شعور

پچھلے صفحوں میں ہم نے ادب اور ادیب کے حوالے سے قدرے تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ اب مناسب معلوم ہوتا ہے کہ نقاد کے منصب پر کچھ باتیں ہو جائیں۔

یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ بڑے تخلیقی کارنامے بغیر کسی اچھے تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آسکتے۔ تخلیقی جوہر تنقیدی شعور کے بغیر گمراہ ہو جاتا ہے اور تنقیدی شعور بغیر تخلیقی استعداد کے بے جان رہتا ہے۔ آل احمد سرور کے الفاظ میں صحت مند تنقید تخلیقی ادب کی طرف مائل کرتی ہے۔ وہ خود تخلیقی ہوتی ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن پر مہر نہیں لگاتی اس کے ذہن کی تربیت کرتی ہے۔ تخلیقی ادب پر کوئی تنقید تخلیقی ادب سے بے نیاز نہیں رہ سکتی۔ دونوں کے درمیان کوئی خلیج نہیں۔ تخلیقی ادب میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ تنقید اس کو واضح کر دیتی ہے۔ تنقید کی واضح خصوصیت ایک خاص قسم کا ذہنی اعتدال اور توازن ہے۔ نقاد اگر ذوقِ سلیم رکھتا ہو تو فوراً کھرے اور کھوٹے میں تمیز کر لیتا ہے لیکن ذوقِ سلیم کے ساتھ توازن ہونا ضروری ہے۔ ذوقِ سلیم کا اظہار جب توازن اور اعتدال کو مدنظر رکھ کر کیا جاتا ہے تو ادبی تخلیقات کی قدر و قیمت متعین ہوتی ہے۔

بقول سید احتشام حسین "تنقید انہام تفہیم، تربیتِ ذوق اور ادراکِ حقیقت کا ایک ذریعہ ہے۔ تنقید ایک انتہائی سنجیدہ اندازِ نظر اور طرزِ اظہار کا مطالبہ کرتی ہے۔ لازم ہے کہ تمام تنقید نگاروں کو اس کے اعلیٰ اصولوں اور فلسفیانہ بنیادوں کی طرف متوجہ کیا جائے ہر شخص کا ہم خیال ہونا ضروری نہیں لیکن صداقتوں، ادبی قدروں اور اصولوں کی جستجو میں سنجیدہ ہونا ممکن ہے۔ اچھا تنقید نگار بننے کی یہ پہلی شرط ہے۔

نقاد اپنے آپ کو خانوں میں نہیں بانٹ سکتا اس کے لئے تو ضروری ہے کہ وہ سارے ادب پر نظر رکھتا ہو اور اس میں ایک واضح نقطۂ نظر رکھتا ہو۔ وہ بعض قدیم چیزوں کو اچھا کہہ سکتا ہے اور بعض کو برا۔ مگر وہ سارے قدیم سرمائے کو ٹھکرا نہیں سکتا۔ اسی طرح وہ ہر نئی چیز کو شبہ کی نظر سے نہیں دیکھ سکتا۔ وہ نئے تجربوں اور علامتوں سے بھڑکتا نہیں۔ نقاد کے لئے سخن فہم ہونا ضروری ہے۔ اس کے لئے اس روح تک پہنچنا ضروری ہے جو شاعری سے مختص ہے۔ اس کے لئے اس وسیع ہمدردی کی، اس لچکدار ذہن، اس ہمہ گیر طبیعت کی موجودگی ضروری ہے جو شاعر کی فضا میں، شاعر کے ساتھ بلکہ کبھی اس سے بھی آگے پرواز کر سکے۔ فنکار تجربوں کو جنم دیتا ہے۔ سخن فہم فنکاروں کو صحیح معنوں میں فنکار بناتا ہے۔ اچھی تنقید کسی طرح اچھی تخلیق سے کم نہیں بلکہ بعض وجوہ سے اس پر فوقیت رکھتی ہے۔

ٹی ایس ایلیٹ نے غلط نہیں کہا ہے "جب ایک تخلیقی ذہن دوسرے سے بہتر ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہوتی ہے

کہ جو بہتر ہوتا ہے وہ تنقیدی صلاحیت زیادہ رکھتا ہے۔" ہڈسن نے تو اور صاف کہا ہے کہ "یہی تنقید بھی چونکہ اپنا مواد اور جذبہ زندگی سے لیتی ہے اس لئے اپنے رنگ میں وہ بھی تخلیق ہوتی ہے۔"

عابد علی عابد لکھتے ہیں کہ نقاد پر لازم ہے کہ شرق اور مغرب کے اسالیب انتقاد کی مشترک اقدار دریافت کرے جہاں اختلافات ہیں ان کی توضیح اور توجیہہ کرے۔ اردو کی اصناف ادب کی چھان پھٹک کرکے ان کی قدر و قیمت کے تعین میں جہاں مشرق کے انتقادی دبستانوں سے پورا فائدہ اٹھائے وہاں مغربی اسالیب انتقاد سے بھی کوئی بیگانگی نہ برتے۔ ہاں یہ بات ملحوظ خاطر رکھے کہ اردو ادب کو اس کے صحیح تناظر میں رکھ کر ہی جانچے۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی زبان کے ادب کو صرف اس نظام نسبتی کی حدود میں رکھ کر ہی جانچا جا سکتا ہے جو اس ادب کی متعلقہ معاشرت اور ثقافت سے مربوط ہوتا ہے۔ اگر ہم کسی زبان کو اس نظام سے علیحدہ کرکے کسی غیر قوم یا زبان کے پیمانۂ انتقاد سے ناپیں گے تو جو نتائج ہم اس عمل میں اخذ کریں گے ان میں بعض تو بالکل غلط ہوں گے اور بعض نیم حقائق (HALF TRUTHS) سے مشابہ ہوں گے جو جھوٹ سے زیادہ خطرناک ہوتے ہیں۔

یاد رہے کہ انگریزی ایک زندہ، عالمگیر اور شاندار تاریخی میراث کی مالک زبان کی حیثیت سے ہمیں بہت کچھ دے سکتی ہے۔ انگریزی ادب کے اصولوں کو اٹل سمجھنا یا صرف اس معیار سے اپنی ہر چیز کو پسند، ناپسند کرنا صحیح نہیں ادبی اصول عالمگیر بھی ہیں اور مقامی بھی۔ کسی میں ایک پہلو پر زیادہ زور دیا گیا ہے کسی میں دوسرے پر۔ اس وحدت و کثرت سے گھبرانا نہیں چاہیئے اسے صحیح تناظر میں جانچنا پرکھنا چاہیئے۔

جس طرح کسی قوم کا تہذیب و تمدن آسمان سے نازل نہیں ہوتا بلکہ یہ مختلف تہذیبوں اور تمدنوں کے ایک دوسرے پر عمل اور ردِ عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اسی طرح دنیا میں کوئی ادبی سرمایہ ایسا نہیں جو کسی دوسرے قدیم ادب کا ممنون نہ ہو۔ دراصل مختلف زبانوں کے شعر و ادب ایک دوسرے سے جداگانہ بھی ہیں اور قریب بھی۔ ایک ہی جذبہ ہے جو مختلف بہاریں دکھاتا ہے، ایک ہی تاثر ہے جس کی رنگینیاں بے شمار ہیں۔ وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت محض صوفیانہ مسلک نہیں ایک ادبی اصول کی تفسیر بھی ہے۔

اردو ادب میں تنقیدی اصولوں کی عدم موجودگی اور تنقیدی تحریروں کی افراط، تفریط کو ملحوظ رکھ کر پروفیسر کلیم الدین نے کہا تھا "اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ یہ اقلیدس کا خیالی نقطہ ہے یا معشوق کی خیالی کمر۔

صنم سنتے ہیں تیرے بھی کمر ہے   کہاں ہے، کس طرف کو ہے، کدھر ہے

یہ رائے انتہا پسندانہ سہی، البتہ اتنی بات ضرور ہے کہ اردو تنقید میں توازن اور اعتدال کی کمی ہے۔

آلِ احمد سرور کے خیال میں تنقید کی طرف سے بدگمانی عام طور پر ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت گہری نظر سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں جو اس میں صرف تفریح یا اقبال کے الفاظ میں کوکنار کی لذت کو ڈھونڈتے ہیں اگر وہ سطحی فرق کو نظر انداز کر دیں تو انہیں معلوم ہو جائے کہ تخلیقی ادب زندگی کے لئے کتنا ضروری ہے کہ وہ تنقید وں سے مدد لے۔ بڑی تنقید تخلیقی ادب سے کسی طرح کمتر نہیں۔ بلکہ وہ خود تخلیقی ہو جاتی ہے۔ بقول احتشام حسین، نقاد کو فکر کے دو کروں میں سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ وہ کرہ جس کی تخلیق ادیب نے کی اور وہ کرہ جس نے نقاد کی نظر بنائی ہے ان دونوں کروں کی زندگی، رنگ روپ اور آب و ہوا میں مماثلت بھی ہو سکتی ہے اور مغائرت بھی۔ بُعدِ زمانی بھی ہو سکتا ہے اور بُعدِ مکانی بھی۔ نقاد کا دونوں سے واقف ہونا ضروری ہے تاکہ اس کا فیصلہ یکطرفہ اور غلط نہ ہو۔ نقاد ایسا پڑھنے والا ہے جو سمجھتا بھی ہے اس لئے اس کے لئے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ ادیب کی ذہنی ساخت، افتادِ مزاج اور فلسفۂ حیات سے واقف ہو۔

نقاد کا اصل منصب یہ ہے کہ وہ لمحۂ حاضر کے ہنگاموں سے متاثر نہ ہو اور حال کے آئینے میں فردا کا چہرہ دیکھ کر کسی تصنیف کی قدر و قیمت کے متعلق وہ فیصلہ صادر کرے جس پر وقت صاد کرے اور جس کو مستقبل تسلیم کر لے۔ نقاد کا ذوقِ سلیم اس کی بصیرت اس کا شعورِ انتقاد، اس کا مطالعہ اور مشاہدہ اسے بتا دے گا کہ یہ تصنیف صرف وقتی مقبولیت حاصل کرے گی یا اسے دوام نصیب ہوگا۔ اردو ادب میں تنقید اپنی اہمیت اب منوانے لگی ہے اس نے ادب اور ادیبوں سے جو مطالبے کئے ہیں ان کو پورا کرنے کی سعی شروع ہو گئی ہے۔ تعمیری صلاحیتوں کا ابھرنا، اصولی بحثوں کا سامنے آنا، عام اصطلاحوں کے فریب سے نکلنے کی کوشش، ہر پرانی حقیقت کو نئے سرے سے دیکھنا اور پرکھنا تنقید کے اثر سے آیا ہے۔ تنقید نے ادب میں خارجیت پیدا کی ہے اور شاعری نے جو جذباتی طوفان اٹھائے تھے ان کی قوت کو اس نے زندگی کے قافلے کے لئے اسیر کر لیا ہے۔

بعض نقادوں کے خیال میں نقاد کا کام، ان کیفیات کی باز آفرینی ہے جن سے ادیب دوچار ہوا تھا وہ اس سے زیادہ کچھ نہیں چاہتے کہ ادیب کے خیالات کو اپنے لفظوں میں بغیر کسی قسم کی جرح اور تعدیل کے پیش کر دیں۔ ایسی حالت میں تنقید بے معنی نقل ہو کر رہ جاتی ہے اس گروہ کی نمائندگی کسی نہ کسی شکل میں وہ تمام نقاد کرتے ہیں جنہیں تاثر پسند کہا جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید کا نظریہ مختصر لفظوں میں یہ ہے کہ ادب تاثر ہے اور اس کی تنقید بھی محض تاثرات کا مجموعہ

ہے جو کسی تصنیف کے پڑھنے وقت پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ ان کے نزدیک اس بات کی کوئی اہمیت نہیں کہ ان ادبی تاریخ و افکار کو سماجی اقدار کی روشنی میں پرکھا جائے۔ امریکہ کے ایک نقاد اسپنگارن نے انہیں زیادہ فلسفیانہ انداز میں پیش کرکے اس کا نام تخلیقی تنقید رکھ دیا ہے اس کے خیال میں تنقید کا اصل کام ان کیفیات کی بازآفرینی ہے جو کسی شاعر یا ادیب پر گزری ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ نقاد، ادیب کے نقطۂ نظر اور فنی کارنامے کو سمجھتے ہوئے بہت کچھ اور بھی سمجھتا ہے وہ ادب اور زندگی کے تعلق کا مطالعہ خاص طور سے کرتا ہے اور اسی تعلق کی روشنی میں ادبی کارناموں کی اہمیت کا اندازہ لگاتا ہے۔ ادیب کے خلوص کا پتہ چلاتا ہے۔ ادب کے بہترین اور پائیدار حصوں کی قدر و قیمت متعین کرتا اور انہیں تمدن کا جزء بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ رطب و یابس میں تمیز کرنا، غیر مخلصانہ اور سچے ادب میں فرق پیدا کرنا، اجالے کو اندھیرے سے الگ کرنا نقاد کا کام ہے۔ احتشام حسین ٹھیک لکھتے ہیں کہ جس طرح ایک مخصوص فلسفۂ حیات رکھے بغیر اچھا ادیب نہیں بن سکتا اسی طرح ایک اچھا حکیمانہ دماغ رکھے بغیر کوئی شخص اچھا نقاد نہیں بن سکتا۔ تنقید منطق کی طرح ہر علم و فن کی تشکیل و تعمیر میں شریک ہے بلکہ وجدان اور جمال کے جن گوشوں تک منطق کی رسائی نہیں ہے تنقید وہاں پہنچتی ہے۔ رنگ و بو اور کیف و کم کے غیر متعین دائرہ میں صرف قدم ہی نہیں رکھتی بلکہ ابہام میں توضیح کا جلوہ اور بے تعینی میں تعین کی کیفیت پیدا کرتی ہے اسی لئے ٹی ایس ایلیٹ کہتا ہے کہ ایک نقاد کا فرض ہے کہ وہ ادب کا باقاعدگی سے مطالعہ کرے اور پورے ادب کو ذہن میں رکھے، خصوصاً اسے اس وقت کے عطا کئے ہوئے تقدس سے بلند ہو کر وقت سے آگے دیکھنا چاہیئے۔ ظاہر ہے یہ کام بہت مشکل ہے اس لئے کہ عام طور پر تنقیدی خیالات ایک خاص دور کے لئے صحیح ہوتے ہیں مگر بعد میں ان پر بھروسہ نہیں کیا جا سکتا۔ نقاد کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ اس کی نگاہ حقیقتوں کے پیچیدہ راستوں سے ہو کر گزرے اور ان تمام اثرات کا پتہ چلائے جنہوں نے ادیب کے شعور کو مرتب کیا تھا۔

نقادوں کی ایک قسم میں وہ لوگ شامل ہیں جو ادب کو بنیادی طور پر تفریح اور وقتی مسرت کا آلہ سمجھتے ہیں وہ سارے ادب کا مطالعہ اسی زاویہ نظر سے کرتے ہیں وہ اسے اپنے احساس جمال کی تسکین یا انفرادی لذت اندوزی سمجھتے ہیں انہیں اس بات کی فکر نہیں ہوتی کہ ادیب نے کیا لکھا ہے۔ ان کی کسوٹی یہی ہے کہ ادیب کے کارنامے نے مسرت میں اضافہ کیا ہے یا نہیں۔ وہ ادیب کی انفرادیت، اس کی غیر معمولی قوت تخلیق اور اس کی الہامی قوت کو تسلیم کرتے ہیں اسے زماں و مکاں کی قیود سے بالاتر سمجھتے ہیں۔ اس لئے وہ ادیب کے کارنامے کی پرکھ میں کسی اور خیال کو شامل نہیں کرتے۔ وہ افادیت کے خیال پر مسکراتے، مقصد کے تصور پر استہزا کرتے اور ماحول کے نام سے چڑتے ہیں۔

دوسرے گروہ کے لوگ ادیب کو انسان، سماجی انسان اور زماں و مکاں کے اثرات قبول کرنے والا انسان سمجھ کر اس کے کارناموں کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ وہ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ اس کی تخلیق کے محرکات کیا ہیں ان محرکات میں کن خیالات، واقعات اور اجتماعی احساسات کا اثر شامل ہے۔ یوں نقاد کے نقطۂ نظر ہی کا تعین سارے مسئلہ کا مرکزِ بیاں بن جاتا ہے اور اصول نقد پر کوئی بحث اس وقت تک مکمل نہیں کہی جا سکتی جب تک ادب کے تخلیقی کارناموں کی طرح تنقیدی خیالات کو بھی نقاد کی سماجی حیثیت کے پس منظر میں نہ دیکھا جائے۔ لازم ہے کہ اصول نقد پر غور کرتے ہوئے ان تاریخی قوتوں کو ہر وقت پیشِ نظر رکھا جائے جن سے ادب وجود میں آتا ہے۔ جن سے انسان کی تمنائیں اور خواہشیں پیدا ہوتی ہیں۔ جن سے تنقید کی صلاحیت وجود میں آتی ہے جن سے انسانی تمدن بنتا ہے اور جن سے ان قدروں کا تعین کیا جاتا ہے۔ سید احتشام حسین کے نزدیک نقاد غیر جانبدار نہیں رہ سکتا۔ اس کا منصب ہی یہ ہے کہ وہ ادیب کے محرکاتِ تخلیق کا پتہ لگائے۔ ان سرچشموں کی تلاش کرے جہاں سے ادیب نے زندگی حاصل کی ہے اس فلسفہ کو ڈھونڈ نکالے جو ادیب کے خیالوں کو ایک مربوط شکل میں پیش کرنے کا ذریعہ بنا۔ اس طرح یقیناً ایک منزل میں تو نقاد کو ادیب کے ساتھ ہی وادی و کہسار میں چلنا پڑے گا اور ہر صحرا کی خاک چھاننی ہوگی۔ لیکن اس کا کام یہیں ختم نہیں ہو جائے گا بلکہ آگے بڑھ کر وہ ادیب کے ذہنی سفر کا تجزیہ کر کے اس کے حقیقی خیالات کا پتہ چلائے گا۔ ادیب کی جانب داری کا ذکر کرے گا اور ارتقائے تہذیب میں ادیب کے کارناموں کی جگہ متعین کرے گا۔ یہ سارے کام محض تشریح یا تاثر کے اظہار سے ممکن نہیں ہیں ان کے لئے نقاد میں خود ایک تخلیقی قوت کی ضرورت ہوتی ہے جو تنقید کو بھی ادبی حیثیت عطا کر دے۔ ادب کی تخلیقی تنقید کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتا کہ نقاد بھی ادیب کے خیالات کی بنیاد کو ڈھونڈ کر اس کی ادبی کاوشوں پر اعلیٰ ادبی رنگ میں اظہار کرے اور عام پڑھنے والوں کی رہنمائی کر دے۔ اگر کوئی نقاد اس سے بچتا ہے تو وہ تنقید کا حق ادا نہیں کرتا۔

وہ نقاد جو ہر ادبی کارنامے پر سر دھنتا ہے ہر ادیب اور شاعر کو پسند کرتا ہے کسی نقطۂ نظر سے تعرض نہیں کرتا بقول آسکر وائلڈ اس کا حال ایک نیلام کرنے والے کا سا ہے جو ہر مال کی تعریف کرتا ہے اپنے سماجی شعور کے ساتھ مخلص ہونے کے لئے نقاد کو ہر ادیب اور شاعر کا تجزیہ کرنا ہی پڑے گا ورنہ وہ ادب کے میدان میں محض ایک طفیلی کی حیثیت اختیار کرے گا اور اس کا کام محض یہ رہ جائے گا کہ وہ ہر ادیب کی ہاں میں ہاں ملا کر خوش ہو لے اور فیصلہ یا رائے کی ذمہ داری سے بچ جائے۔

کچھ نقاد تقابلی مطالعہ کو سب سے اچھا تنقیدی مطالعہ قرار دیتے ہیں. اس قسم کا مطالعہ ہمیشہ ناقص ہوتا ہے کیونکہ تقابل کے تمام عناصر کو پیش نظر رکھنا تقریباً ناممکن ہے۔ اگر ایک یا کئی اہم پہلو نظر انداز ہوتے ہیں تو نتائج بالکل غلط ہو سکتے ہیں۔

نقادوں کا ایک بہت بڑا گروہ ادب کے نفسیاتی مطالعہ کا قائل ہے۔ یہ نقاد ادیب اور شاعر کی سوانح عمری کی روشنی میں اس کی تخلیقات کا مطالعہ کرنے ہی کو تنقید کہتے ہیں یعنی وہ ادب کو شخصیت کے اظہار کا وسیلہ سمجھتے ہیں اور بس۔ تحلیلِ نفسی کے رسیا اس سے بھی آگے بڑھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ فن کی تخلیق شعور کا نہیں، لاشعور کا نتیجہ ہے۔ ادیب اور شعور کا تلم کسی اندرونی طاقت سے چلتا ہے جس طرح بچہ کھیل میں لگ جاتا ہے ویسے ہی فنکار اپنے فن میں غیر احتیاطی طور پر مصروف ہو جاتا ہے۔ ادبیات کا یہ مطالعہ بالکل سطحی ہے اور ادیب کے شعوری مقصد کو نظر انداز کر کے ادیب اور ادب کی تہذیبی اہمیت کا انکار کرتا ہے۔

نقادوں کا ایک طبقہ وہ ہے جو تاریخی پہلوؤں کو پیش نظر رکھتا ہے۔ بعض جرمن نقادوں نے اس تصور کو انتہا تک پہنچا دیا ہے اور " روحِ عصر" ہی کو سب کچھ قرار دے دیا۔ کبھی کبھی اس نقطۂ نظر سے دیکھنے والے ادبی کارناموں کا اچھا تجزیہ کر لیتے ہیں لیکن یہ نقطۂ نظر خود تاریخی حقائق کا تجزیہ کرنے میں ناکام رہتا ہے اور انسانی اقدار کے بنیادی اصولوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ اس تناظر میں اس امر کا تذکرہ بے جا نہ ہوگا کہ بغیر ماضی کے مطالعۂ حال کے مشاہدے اور مستقبل کے تصور کے نہ کوئی صحیح معنوں میں فنکار ہو سکتا ہے نہ نقاد۔ اس لئے کہ ان تینوں اجزا کے امتزاج کے بغیر ہمارے اندر تواریخی بصیرت نہیں پیدا ہو سکتی اور تواریخی بصیرت کے بغیر نئی تخلیق ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔

حاصل کلام، بقول آل احمد سرور، نقاد اپنی دنیا کا کولمبس ہے وہ پڑھنے والے کو ایک نئی فضا میں لے جاتا ہے جس کا حسن اس نے دریافت کیا ہے۔ ہر تنقید ایک ذہنی سفر کا آغاز ہے اچھی تنقید میں جذبے کو ایک پختہ اور مہذب احساس کا نکھار مل جاتا ہے اس لئے اچھی تنقید محض تخریبی نہیں ہوتی۔ محض خامیوں یا کوتاہیوں کو نہیں دیکھتی، وہ بلندیوں کو دیکھتی ہے اور یہ اندازہ لگاتی ہے کہ یہ بلندی کیسی ہے۔ حالی کے الفاظ میں وہ حیرت انگیز جلوؤں کا پتہ لگاتی ہے وہ پستی کا احساس ضرور رکھتی ہے مگر پست نہیں ہوتی۔ اچھا نقاد پڑھنے والے کو شاعر سے شاعری کی طرف لے جاتا ہے معمولی نقاد شاعر میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ نقاد بننے کے لئے بڑے ریاض اور رسا ذہن کی ضرورت ہے جب ہی تو اردو تنقید میں مبلغ بہت ہیں نقاد کم۔

مارکسی تنقید

ظہیر کاشمیری

تصور پرستوں کا خیال ہے کہ انسانی ذہن کی داخلی کیفیتیں ہی تمام علوم کی بنیاد ہیں اور خارجی دنیا انسان کے توانائی اور روحانی عمل کا عکس ہے ان کی نظر میں انسانی فکر قائم بالوجود ہے اور خارجی تاثرات سے بے نیاز ہو کر محض مجرد تعقلیت سے حقیقتِ کل کا ادراک حاصل کر سکتا ہے اس لئے ذہن کی ہر ایک حسی، ادراکی اور عملی تشکل کلیتہً داخلی ہوتی ہے

اس کے برعکس میکانکی مادہ پرست انسان کی داخلی صلاحیتوں سے بالکل منکر ہیں وہ انسانی جبلت کو قوت (URGE) کے نام سے موسوم کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ انسان کی یہ وراثتی قوت بھی داخلی نہیں بلکہ انسان کے قبل ولادت خارجی حالات کا نتیجہ ہے وہ انسانی ذہن کے ہر خیال اور استدلال کو خارجی دنیا کا عکس سمجھتے ہیں اور آدمی کی داخلی اور ذاتی صلاحیتوں کو بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں۔

اگر انسان کا ذہنی عمل کلیتہً داخلی ہے تو وہ خارجی حقیقتیں اور محرکوں کی تبدیلی اور پھیلاؤ کے ساتھ بڑھتا پھیلتا کیوں ہے؟ یا اگر انسانی ذہن کلیتاً خارجی حالات کا غلام ہے تو خارجی حقیقتیں ایک آدمی کی ذات میں منفرد طریقے سے کیوں ترتیب پاتی ہیں! تو ایک ہی ماحول میں رہتے ہوئے تمام انسانوں کا ذہنی معیار اور طریق استدلال ایک ہی انداز میں کیوں نہیں ہوتا؟ حقیقت یہ ہے کہ پیدائش کے وقت نومولود بچے کا ذہن خالی تختی کی مانند ہوتا ہے لیکن اس کی ذات میں ذہنی ارتقاء اور ترقی کی قوتیں وراثتاً موجود ہوتی ہیں یہ خارجی مہمات اس کے حسی آلات پر اثر کرتے رہتے ہیں اور وہ ان کا ردعمل کی شکل میں جواب دیتا رہتا ہے اس عمل اور ردعمل کی وساطت سے پہلے وہ ابتدائی تصورات کا شعور حاصل کرتا ہے پھر مختلف اشیاء کے خواص میں تمیز کرنے کے قابل ہوتا ہے اور اسی طرح بڑھتے بڑھتے اپنی ذاتی منفرد صلاحیتوں کے مطابق بڑے سے بڑے استدلال تک پہنچ جاتا ہے۔

انسانی ذہن کا ہر مواد جہاں سماجی محرکات سے ترتیب پاتا ہے وہاں اس میں اس کی ذاتی قوتوں کا عنصر بھی شامل ہوتا ہے اس لئے کوئی ذہنی کیفیت بھی نہ تو کلیتاً داخلی ہوتی ہے اور نہ ہی خارجی بلکہ اس میں خارجی اور داخلی عنصر

بیک وقت موجود ہوتے ہیں۔ یہی وہ تھیوری ہے جس پر مارکسی ادب و تنقید کی بنیاد ہے۔ مارکسی ناقد نہ تو اپنے آپ کو ادب کے داخلی اور وجدانی تجزیے تک محدود رکھتا ہے اور نہ ہی وہ ادب میں محض خارجیت کو تلاش کر کے ادیب کی ذات کی نفی کرتا ہے۔ مارکسی تنقید میں ایک ادب پارے کے داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ ماؤزے تنگ[۱] لکھتا ہے۔ تصور پسند ادیب داخلی کیفیات اور نفسیاتی الجھنوں کو ادب کی اساس قرار دیتے ہیں اور اس کے خارجی محرکات کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس کے برعکس میکانکی مادہ پرست ادیب کے خارجی محرکات کا تجزیہ تو کرتے ہیں لیکن مصنف کے داخلی محرکات کو قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ جدلی مادیت میں یقین رکھنے والے ادیب اصولی طور پر ان دونوں گروہوں سے مختلف ہیں ان کے نزدیک داخلی کیفیات اور ان کے خارجی محرکات ادب کی دو ناگزیر بنیادیں ہیں۔

اسی اصول کے تحت ایک مارکسی ادیب کے لئے ضروری ہے کہ وہ کسی ادب پارے کا تجزیہ کرتے وقت جہاں ایک ادیب کے انفرادی جمالیاتی ذوق اور نفسیاتی الجھنوں، پیچیدگیوں اور رویوں کا تجزیہ کرے وہاں وہ یہ بھی دیکھے کہ مصنف نے جن خیالات و احساسات کا اظہار کیا ہے ان کے خارجی محرکات کیا تھے اور ان کا سماجی اور تاریخی تناظر کیا تھا۔

اس اعتبار سے مارکسی تنقید جمالیاتی، وجدانی یا نفسیاتی تنقید کی ضد نہیں بلکہ یہ سارے تنقیدی انداز اس کے وسیع کینوس کا ایک حصہ ہیں۔ مارکسی ناقد اگر ایک طرف ادیب کے ذاتی نیوروسز، اس کے تحت شعور کی گہرائیوں اور لاشعور سے اس کے رابطوں کا مطالعہ کرتا ہے وہاں وہ ادیب کے ترتیبی ماحول، تعلیم اور اس کے گرد پھیلی ہوئی ہمہ جہتی حقیقتوں کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور ادب کے داخلی اور خارجی عناصر کا تجزیہ ہی نہیں کرتا بلکہ ان کا SYNTHESIS بھی کرتا ہے۔

انسان کے تحصیل علم کا عمل جس طرح مردہ اور بلاواسطہ نہیں بلکہ اپنے اندر کئی تضاد رکھتا ہے اسی طرح ہر خیال اور ہر استدلال اپنے ساتھ اپنی فارم بھی خود لے کر آتا ہے۔ نفسیاتی طور پر مجرد خیال کوئی شے نہیں آدمی جب بھی سوچتا ہے تو سروں، رنگوں، صورتوں، لفظوں یا ابتدائی ذہنی تصورات کے ذریعے سوچتا ہے اس لئے ہر خیال کی فارم یا اس کی جمالیاتی قدریں تقدم و تاخر کی تمیز کے بغیر خارجی محرکات کے ساتھ خود بخود ہی اضافی فکر کا حصہ بنتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مارکسی ناقد فکر و فن کو ایک دوسرے سے علیحدہ تصور نہیں کرتے اور اسلوب

---

[۱] PROBLEMS OF ART AND LITERATURE
(MAO TSETUNG)

موضوع کو ایک ہی جامے کے تاروپود سمجھ کر ان سے محبت کرتے ہیں۔

لینن[1] علم انسان کو حقیقت کا عکس سمجھتا ہے۔ موزوں ذہنی تصویریں اور حسین اسلوب خارجی دنیا کے عکس ہیں ادب میں جمالیاتی صورتیں فطرت اور انسانی معاشرہ کے عکس سے پیدا ہوتی ہیں۔ ماحول کی تصویریں جب آرٹسٹ کی ذات سے گزرتی ہیں تو ہر اس نصب العین نظریہ یا احساس کو اپنا لیتی ہیں جو آرٹسٹ کی ذات میں مضمر ہو۔

فکر و فن چونکہ بنیادی طور پر خارجی حالات سے بندھے ہوتے ہیں اس لئے کوئی فکری یا فنی معیار خود کفیل یا بالذات نہیں ہوتا۔ بلکہ معاشرہ کی وصفی اور مقداری تبدیلی سے ہی متعین ہوتا ہے۔ مصنف ایک سماجی اصلیت ہوتا اور معاشرہ کی زندہ ہستی کی صورت میں اس پر کسی نہ کسی جماعتی مفاد کا اثر ضرور ہوتا ہے وہ ادب میں خارجی حقیقتوں کو ازرہ اتفاق کبھی نہیں اپناتا۔ سماج کی مختلف جماعتیں ان کا جدلی ٹکراؤ، ان کے بڑھتے پھیلتے اثری حلقے اور ان کی ذہنی ضرورتیں اس کے فکر و فن کی قدریں متعین کرنے میں بہت اہم رول ادا کرتی ہیں چنانچہ مارکسی ناقد جب کسی ادیب کے ادب پارے سے بحث کرتا ہے وہ یہ ضرور دیکھتا ہے کہ متعلقہ ادیب کا ادب اپنے معاصر طبقات سے کیا رشتہ رکھتا ہے وہ ادب پارہ کس طبقے کی ثقافت اور ذہنی روایوں کی آئینہ داری کرتا ہے یا کیا وہ کثیر الجہت ادب پارہ تو نہیں جو معاشرے کے (CLASS CONFUSION) یعنی جماعتی الجھن کو بیان کرتا ہو اور نظریاتی اور ثقافتی اعتبار سے خود متباین ہو۔

اینگلز[2] کے نزدیک ہر مارکسی ادیب کو ادب میں موضوع یا فکر کا معیار قائم رکھنے کے لئے دو اصولوں سے پوری طرح واقف ہونا چاہیئے۔ (الف) سماج کی بنیاد اس کا بالائی ڈھانچہ کن اصولوں کے تحت ایک دوسرے پر عمل اور ردعمل کرتے ہیں (ب) سماج کی بنیاد اور اس کے بالائی ڈھانچے کا عمل اور ردعمل سے آدرش اور نصب العین کس طرح وجود میں آتے ہیں

اقتصادی ضرورتیں ہر معاشرہ کی بنیاد ہیں انسانی تاریخ حسن اتفاق سے ارتقائی مراحل طے نہیں کر رہی بلکہ انسانوں کی مادی ضرورتیں ان کے مختلف ادوار کی بنیادیں متعین کرتی ہیں آلاتِ پیداوار اور ذرائع پیداوار کی تبدیلی کے ساتھ انسان مختلف جماعتوں میں تقسیم ہوتا رہا اور اپنے جماعتی مفاد کی خاطر جنگوں اور انقلابوں

---

[1] LENIN AND LITERATURE (INTERNATIONAL LITERATURE)

[2] FREDERICK ENGELS AND MATERIALISTIC AESTHETICS (MODERN QUARTERLY 1:3)

کے دور سے گزرتا رہا۔

انسان کے مختلف معاشی دور حسب ضرورت، اخلاق اور تہذیب کی نئی قدریں تخلیق کرتے ہیں ہر جماعت کی معاشی شکست اس کی متعلقہ سیاسی اخلاقی اور مذہبی قدروں کی شکست پر منتج ہوتی رہی اور ہر جماعت کا عروج اس کے معاشی تقاضوں کے مطابق نئے سیاسی، مذہبی اور تہذیبی تصورات کو جنم دیتا رہا۔

تصور پرست تاریخ دان تاریخ کو روحانی، ضمیری یا فوق الشعوری ارتقاء کی تاریخ سمجھتے ہیں۔ تاریخ کی یہ تشریح گمراہ کن اور غیر سائنسی ہے اور انسانی تجربات کی روشنی میں غلط ثابت ہو چکی ہے اصل میں تاریخ کی جدلیاتی اور مادی تشریح ہی سب سے بڑی سائنسی تشریح ہے کیونکہ یہ زندہ اور واقعی اصولوں کی چھان پھٹک سے وجود میں آتی ہے۔

ایک مارکسی ناقد بھی شعر و ادب پر تنقید کرتے ہوئے ان اصولوں کو پیش نظر رکھتا ہے اور ہر ادب پارے کو اس کے دور کی مرتی اور جنم لیتی ہوتی معاشی اور تہذیبی تحریکوں کی روشنی میں دیکھتا ہے اور تاریخ ادب و معاشرت میں ان کا صحیح مقام متعین کرتا ہے اس سے اسے یہ بھی پتہ چل جاتا ہے کہ ایک ادیب میں جدلیاتی احساس کہاں تک موجود تھا۔ اور وہ فکری اور فنی طور پر ارتقائی قوتوں کا حلیف تھا۔ یا فرسودہ اور مرتی ہوئی تہذیب و ثقافت کا۔

ادب اور سماج کے باہمی رشتوں کو دریافت کرنے کا کام بہت مشکل ہے کیونکہ سماج کی معاشی بنیاد اور اس کے جمالیاتی اور تصوراتی نظام کا رشتہ بہت پیچیدہ منحنی اور بالواسطہ ہوتا ہے ادب چونکہ خارجی حقیقتوں کی محض (REPRODUCTION) کا نام نہیں بلکہ یہ ایک اعلیٰ و ارفع تخلیقی عمل کا نام ہے۔ اس لئے سماجی تبدیلیاں نہ تو فوری طور پر ادب پر اثر انداز ہو سکتی ہیں اور نہ ہی سماجی تحریک اور ادب ہمہ وقت ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ ادب اور معاشرے کے باہمی رشتوں کو دریافت کرتے یا ارتقائی میلانوں کو ادب میں سمونے کا مسئلہ چونکہ بہت مشکل ہے اس لئے اس مقام پر اکثر اوقات ادیب اور ناقد دونوں کے میکانکی بن جانے کا خطرہ پیدا ہو سکتا ہے۔ اینگلز نے کونارڈ سمتھ کو خط لکھتے ہوئے جرمن ادیبوں کے اس میکانکی رجحان کی سخت مخالفت کی اور اس نے لکھا۔ جرمنی کے نوجوان ادیب، مادیت کے لفظ کو ایک لیبل سمجھ بیٹھے ہیں جسے وہ حقائق کا مزید مطالعہ کئے بغیر ہر شے پر چپکا دیتے ہیں وہ اس لیبل کو تو پہلے چپکاتے ہیں اور زیر بحث مسئلہ پر غور بعد میں کرتے ہیں۔ ہمارا نظریہ تاریخ ہمیں مطالعہ کا سبق

دیتا ہے نہ یہ کہ ہم ہیگل کے پیروکاروں کی طرح بے حقیقت نتائج مرتب کرتے رہیں تمام تاریخ کو نئے سرے سے مطالعہ کرنا چاہیئے۔ کسی معاشرے کے سیاسی شہری، قانونی، جمالیاتی، فکری اور مذہبی پہلوؤں پر غور کرنے سے پہلے، انسانی زندگی اور متعلقہ معاشرے کے مختلف شعبوں کی انفرادی چھان پھٹک ضروری ہے۔

یہی میکانکی انداز جس سے اینگلز نے ادیبوں کو بچنے کی تلقین کی ہے اس سے ایک مارکسی ناقد کو بھی ہر طرح دامن بچانے کی ضرورت ہے اور کسی ایک دور کے ادب کو دوسرے دور کے تناظر میں رکھ کر نہیں دیکھنا چاہیئے ورنہ نہ تو وہ زیرِ نظر ادب پارے کی صحیح معاشرتی تہذیبی و تاریخی اہمیت کا اندازہ لگا سکے گا اور نہ ہی اس جمالیاتی تخلیق کاری کا اصل مقام متعین کر سکے گا۔ اسی طرح اگر وہ تاریخ کے مطالعے میں میکانکیت کا شکار ہو گا تو وہ نہ تو فکر کے معاشرتی اور طبقاتی رشتوں کا تجزیہ کر سکے گا۔ اور نہ ہی اسلوب اور فن کے حسن کے پہلوؤں کو اجاگر کر سکے گا۔

مارکسی تنقید میں ایک طرف تاریخ کے جدلیاتی نظریے کا ادب پر اطلاق کیا جاتا ہے اور کلاسکی ادب کی علمی اور روایتی حیثیت سے انکار نہیں کیا جاتا دوسری طرف مارکسی تنقید میں جمالیاتی قدروں، استعاروں تلازموں اور دیگر محاسن اسلوب کا جماعتی انقلابوں سے حسن کی رشتہ تلاش کیا جاتا ہے اور انہیں بدلتے ہوئے خارجی حالات کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

کلاسیکی ادب کا مطالعہ ہمارے موجودہ اور گزشتہ زمانوں کے درمیان ایک مضبوط تہذیبی رشتہ کا کام دیتا ہے اس کے مطالعہ کے بغیر کوئی مارکسی ناقد اپنے جمالیاتی ورثہ گزری ہوتی جماعتوں کی نفسیات، مثالی کردار اور لسانی معیاروں سے واقف نہیں ہو سکتا اور اپنی تنقید کو زمانی تسلسل کے ساتھ نہیں کر سکتا۔

نومبر انقلاب کے دفعتہً بعد نوجوان روسی ادیبوں نے اپنے کلاسیکی ادب کے خلاف علمِ بغاوت بلند کر دیا انہوں نے منتقمانہ سپرٹ میں ہر پرانے ادبی ورثہ سے لاتعلقی کا رویہ اختیار کر لیا۔ لیکن جوں جوں وقت گزرا انہیں اپنے کلاسیکی ادب کی افادیت کا اندازہ ہوتا گیا۔ لینن نے روس کے کلاسیکی ادب کی اہمیت اجاگر کرنے میں نمایاں خدمات انجام دیں اس نے متعدد کلاسیکی ادیبوں کا سماجی اور جمالیاتی تجزیہ کرنے کے علاوہ صرف لیوٹالسٹائی کے ادب پاروں کی وضاحت میں کم و بیش چھ مضمون لکھے۔ سوویٹ حکومت آج بھی دوستوفسکی کی کتابوں کو باقاعدہ نشر کر رہی ہے آج اس کے ادب کو تعلیمی طور پر وہی حیثیت حاصل ہے جو گوگل، پشکن اور لامونتوف کے ادب کو،

جمالیاتی قدریں، اسلوب و بیان کے حسن کی پہلوؤں اور زبان کی نئی تاریخی تشکیلات کا تذکرہ مارکسی تنقید میں خاص اہمیت کا حامل ہے مارکسی ناقد ادب کو فوٹو گرافی سے بلند ایک تخلیقی فن کا درجہ دیتا ہے اور وہ ان تمام صحت مند تخلیقی اسالیب ادب کا احترام کرتا ہے جو مختلف ادوار میں مختلف ملکوں کے فن کاروں کی تخلیقی کوششوں سے وجود میں آئے۔ اور جن کا کام تمام دنیا کے انسانوں کے احساس و شعور میں تخلیقی اور فنی ہم آہنگی پیدا کرنا ہے مارکسی ناقد جہاں ادب پاروں میں جدید احساس کو تلاش کرتا ہے اور ارتقائی میلانوں کا تجزیہ کرتا ہے وہاں وہ ادب پاروں کے فنی اور جمالیاتی محاسن کو بھی بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ ایک ادب پارہ کتنا ہی جدید میلانوں کا عکاس کیوں نہ ہو اگر اس میں اعلیٰ ادبی روایتوں کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ تو مارکسی تنقید میں اس کا کوئی ادبی مقام نہیں۔

لینن کے نزدیک ادب جماعتی شعور کی تخلیقی فارم کا نام ہے۔ جوں جوں کوئی جماعت بڑھتی پھیلتی ہے کشمکش کے مختلف دوروں سے گزرتی ہے اس سے متعلقہ ادبی تخیل اور جمالیاتی تصور بھی بدلتے رہتے ہیں تشبیہوں استعاروں کے طریق کار استعمال میں فرق آتا ہے لفظوں اور ترکیبوں، تلازموں میں فرق پڑتا ہے پرانے الفاظ متروک ہوتے جاتے ہیں نئے الفاظ ایجاد ہوتے ہیں اور استعمال کی خراد پر چڑھ کر صاف ہوتے جاتے ہیں۔ جماعتی جنگ کی روشنی میں زبان کا حسن کی تصور مارکسی تنقید میں بنیاد کا حکم رکھتا ہے اس سے مارکسی تنقید میں تصور، احساس، ادراک اظہار اور دیگر لسانی قدروں کے زندہ جدلی اور ہر لحظ بدلتے پہلو اُجاگر ہوتے ہیں اور موجود دور کی سب سے اہم جنگ کے جمالیاتی اظہار کو واضح کرتے ہیں۔

مارکسی تنقید، تنقیدِ ادب کا جدید ترین اسکول ہے اس لئے یہ موجودہ دور کے تمام نفسیاتی، جمالیاتی اور فنی علوم کو ارتقائی نقطہ نظر سے اپنانے کی دعویدار ہے یہ ادب پاروں کے داخلی اور خارجی دونوں عناصر کا تجزیہ کرتی ہے یہ ادیب معاشرہ کی تبدیلیوں اور تاریخ کے وضعی انقلابوں کا ادب کے موضوعات پر اطلاق کرتی ہے یہ تمام صحت مند اور جدید نفسیاتی تجزیوں کا ادب میں احترام کرتی ہے۔ یہ فارم اور ہیت کے معاملہ میں ایسے تناسب اور جمال کی قائل ہے جو گرد و پیش کی موضوعی حقیقتوں سے تخلیقی طور پر پیدا کئے گئے ہوں، یہ اظہار و ابلاغ کی ان تمام جدید ترین تشریحوں کو اپناتی ہے جو انسان اور تاریخ کو آگے بڑھانے میں ممد ثابت ہو سکیں۔ یہ ہر لحظ بدلتی ہوئی لسانی تشکیلات، اور قواعد کے مسئلہ کو اہمیت دیتی ہے کہ ان کے بغیر ادب کا وجود ہی محل نظر ہو جاتا ہے مارکسی تنقید کا دائرہ کار دن بدن وسیع ہو رہا ہے اور اس میں اتنا تنوع اور بوقلمونی پیدا ہو چکی ہے کہ اسے ایک مختصر نشست میں بیان کرنا ناممکن ہے۔

جمالیاتی تنقید

ریاض احمد

جدید دور کا رجحان اصطلاحی زبان کے حق میں نہیں ہے اور اس اعتبار سے کسی گفتگو کے آغاز میں کسی تعریف کا سہارا لینا بھی کچھ دقیانوسی بات ہوگی۔ دراصل تعریفات کا محل مباحث کے آخر میں بات کو سمیٹنے کے طور پر زیادہ موزوں نظر آتا ہے اس لیے جمالیاتی تنقید کے متعلق کچھ کہنے سے پیشتر جمالیات اور تنقید کی تعریف پر اصرار کرنا شاید قارئین کو بھلا نہ لگے تاہم سردست ہمیں چونکہ جمالیاتی تنقید کی حدود کو یا اس کے تصور کو متعین کرنا مقصود نہیں بلکہ صرف اس مواد کا کچھ اندازہ کرنا ہے جو اردو میں جمالیاتی تنقید کی ذیل میں آسکتا ہے اس لیے اس میں سہولت رہے گی کہ باہمی ابہام و تفہیم کے لیے جمالیات اور تنقید کے متعلق یہ طے کر لیا جائے کہ ان الفاظ سے ہم کیا مفہوم مراد لیں گے۔

جمالیات: ظاہر ہے کہ اس علم کا نام ہے جس میں حسن و جمال کا مطالعہ علمی سطح پر کیا جاتا ہے جب جمال کو ایک قدر کی حیثیت سے دیکھا جائے تو علم فلسفے کے ذیل میں آجاتا ہے۔ تجرباتی نکتہ نظر سے ہم اسے شاید سائنس بھی کہہ سکتے ہیں چنانچہ انگریزی میں جمالیات کو SCIENCE OF ARTS کے نام سے بھی یاد کرتے ہیں علاوہ ازیں ایک تیسرا پہلو یہ ہے کہ ان محرکات اور عوامل کا جائزہ لیا جائے جو نفسیاتی طور پر ہمیں اشیا کے اس وصف سے متاثر ہونے کی صلاحیت بخشتے ہیں جسے ہم حسن کہتے ہیں جمالیاتی تنقید کے نکتہ نظر سے موخرالذکر تصور ہمارے لیے زیادہ کارآمد رہے گا۔

جہاں تک جذباتی تحریک کا تعلق ہے اس کا رشتہ یقیناً جبلتوں سے وابستہ ہے جبلی تحریک بنیادی طور پر داخلی ہوتی ہے لیکن جبلتوں کے مقصود بہر حال خارجی ہوتے ہیں۔ یہی مقصود تکرار اور تواتر کے باعث بعد میں ہیجانات کا روپ بھی دھار لیتے ہیں۔ مثلاً خوراک بھوک کی جبلت کا مقصود ہے لیکن خوش ذائقہ غذا بذاتِ خود بھوک کے لیے ہیجان کا اثر رکھتی ہے۔ یہی حال جنس کا ہے جنسی جبلت مخالف جنس کی جستجو پر ابھارتی ہے لیکن ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ جنس مخالف کی موجودگی جنسی تحریک کا باعث بن جاتی ہے۔ جمالیات کا

موضوع اور مطالعہ وہ اسباب و علل نہیں جو خارجی طور پر جبلتوں کو متاثر کرتے ہیں معمولی حالات میں جبلی تحریک کا تقاضا اس کی تسکین اور تسلی ہوتا ہے اس تسکین تک پہنچنے کے لئے ایک خاص نہج کے عمل کی تکمیل ضروری ہوتی ہے ہر عمل محنت طلب ہوتا ہے اس محنت اور مشقت کو قابل برداشت بنانے کے لئے فطرت نے ہر جبلی عمل کے ساتھ لذت کا ایک احساس وابستہ کر دیا ہے چنانچہ یہی لذت کا احساس وہ ذریعہ ہے جس کی مدد سے خارجی عوامل جبلتوں کو متاثر کرتے ہیں بھوک کی تسکین کے لئے کھانا ضروری ہے لیکن کھانا کوئی کڑوی کسیلی چیز نہیں ہے جسے طوعاً و کرہاً نگل لیا جائے۔ اس کا ذائقہ اور خوشبو کھانے کو اشتہا انگیز بناتے ہیں اس طرح کی کئی مثالیں مہیا کی جا سکتی ہیں لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جمال جبلی مقصود کی وہ صفت ہے جس کے ذریعے وہ از خود جبلی تحریک کا باعث بن سکتا ہے انسان نے اپنی تجزیاتی صلاحیتوں کی مدد سے اس صفت کو جبلی مقصود کے عملی پہلو سے جسے ہم ضرورت کہہ سکتے ہیں الگ کر لیا ہے اس طرح بظاہر جبلی مقصود کسی جبلت کی تسکین کی بجائے مقصود بالذات نظر آنے لگتا ہے۔ جمالیات میں ہم اس وصف کو متعین کرتے ہیں جو جبلی تسکین کی بجائے جبلی تحریک کا باعث بنتا ہے

ہم اوپر کہہ چکے ہیں کہ انگریزی زبان میں جمالیات کو SCENCE OF ARTS بھی کہا گیا ہے اب ان دو تصورات کو ملانے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جمالیاتی تنقید کا منصب یہ ہوگا کہ وہ ادب کے جمالیاتی پہلو کا تجزیہ کرے اور اس تجزیہ کا حاصل یہ ہوگا کہ تنقید ان عوامل کا پتہ لگانے میں کامیاب ہو جائے جن کے ذریعے ادب جذباتی تحریک کا باعث بنتا ہے۔ یہ بات کچھ ایسی نئی بھی نہیں ہے سنسکرت میں اس کے فلسفہ کا ایک پورا نظام ملتا ہے جس کے ماتحت تخلیقات ادب کو جبلی تحریکات کے حوالے سے ایک دوسرے سے تمیز کیا جا سکتا ہے اس مکتب فکر کی رو سے ہر تخلیق کسی بنیادی رس کی مرہون منت ہوتی ہے۔

دوسری طرف اخلاقی نکتہ نظر سے عمل کی بنیاد خواہش قرار پاتی ہے جو خواہش بہر حال ایک جذباتی کیفیت ہے لیکن اخلاقیات میں اس خواہش اور اس سے پیدا شدہ عمل کو ایک قدر کے حوالے سے جانچنے کی کوشش کی جاتی ہے چنانچہ ادب میں اخلاقی قدر کو ایک تنقیدی معیار کی حیثیت سے قبول کرنے کا رجحان بھی اکثر کارفرما رہا ہے۔ دور کیوں جائیے اسی صدی کے اوائل میں سرسید حالی، آزاد اور شبلی کی تنقید میں اخلاقی رجحان واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے اگرچہ اس سے قبل یورپ میں اسی رجحان کے خلاف ایک شدید رد عمل ظاہر ہو چکا تھا۔

جبلت اور جذبات ظاہر ہے کہ نفسیاتی مطالعہ کا موضوع ہیں۔ چنانچہ جدید نفسیات نے ادبی تنقید کے لئے نئے نئے میدان دریافت کئے ہیں۔ ان میں ایک جمالیاتی پہلو یوں موجود ہے کہ جب ہم مصنف کے تخلیقی کی جذباتی اسلوب یا ردعمل سے بحث کرتے ہیں تو نتیجتاً ہم یہ بات کہہ رہے ہوتے ہیں کہ ایک خاص ادب پارے میں متاثر کرنے کی صلاحیت کس طرح پیدا ہوئی ہے اور یہی جمالیاتی تنقید کا موضوع ہے۔

اس ضمن میں تیسری روش کا ذکر کرنا ضروری ہے وہ تنقید کا روایتی دبستان ہے اس میں ہم ان فنی خصائص سے بحث کرتے ہیں جن کے باعث فن پارے حسن و جمال کی صفت سے متصف ہوتے ہیں اپنے ہاں عروض معانی بیان ان تکنیکی یا فنی رموز سے بحث کرتے ہیں جن کے باعث کلام میں خوبی پیدا ہوتی ہے یا جن سے کلام میں عیب نمودار ہوتا ہوتا ہے کلام کی خوبی اور عیب کا تعلق اس کے متاثر کرنے یا متاثر نہ کر سکنے کی صلاحیت سے ہے اس طرح یہ تنقید بھی جمالیاتی تنقید کہلائے گی۔

اس طرح تنقید کی نوعیت فلسفیانہ ہو یا تکنیکی یا نفسیاتی ان میں جمالیاتی عوامل کی نشاندہی کا کوئی نہ کوئی پہلو نکل ہی آتا ہے تو پھر مطلب یہ ہوا کہ ہر قسم کی ادبی تنقید بنیادی طور پر جمالیاتی تنقید ہوتی ہے لہٰذا یہ عنوان جس کے ماتحت ہم اپنے دلائل مجتمع کرنے کی کوشش کر رہے ہیں سرے سے غلط ٹھہرا اس صورت حال کے پیش نظر جو سوال لازماً ذہن میں ابھرتا ہے وہ یہ ہے کہ وہ دبستان جسے خالصتاً جمالیاتی تنقید کہا جاسکے موجود بھی ہے یا نہیں اور اگر ہے تو اس کی امتیازی خصوصیت کیا ہے

اس ضمن میں ایک اشارہ اوپر کہیں آچکا ہے کہ جمالیاتی عمل مقصود بالذات بن جانے کی سعی کرتا ہے جمالیاتی تنقید میں یہ اصول اس طرح ظہور پذیر ہوتا ہے کہ تنقید کے اخلاقی نفسیاتی یا تکنیکی دبستانوں میں بعض مروجہ اقدار یا اصول وہ معیار مہیا کرتے ہیں جن سے ادب کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کی سعی کی جاتی ہے۔ فلسفیانہ یا اخلاقی دبستان میں جمال ایک قدر بن جاتا ہے تا آنکہ خیر اور جمال کو ایک دوسرے پر منطبق کرنے کی نوبت آجاتی ہے۔ ع

خوب ہے جو حسین ہوا
بت ہوا نازنین ہوا
جو نہ حسین ہوا مگر
خوب ہوا حسین ہوا

یہی خارجی معیار جدید دور میں پہنچتے پہنچتے ترقی پسند تحریک کے جدلیاتی نظریات میں الجھ کر رہ گیا۔ نفسیات کے شائقین نے ادب پارے کی بجائے فن کار کی ذات کی تفتیش یا تشخیص کی بھول بھلیاں میں کھو جانے کو تنقید کا معیار بنا لیا۔ رہی تکنیکی تنقید تو ہر مشرقی قدر کی طرح علم معانی و بیان تو ٹکسال باہر ہو چکے ہیں اب ہم یہ نہیں جانتے کہ اس کا نتیجہ فن کے حق میں اچھا نکلا یا بُرا۔ ایک بات جو بالکل ظاہر اور واضح ہے وہ یہ ہے کہ جو چیز در آئی ہے اس کی حیثیت باہر سے آنے والے کی سی ہے جو چیز نکل گئی ہے یا اوجھل ہو گئی ہے اس کی نوعیت داخلی تھی یہاں ایک قصہ یاد آ رہا ہے راوی اس کے مراۃ الشعر کے مصنف ہیں اور کردار علامہ — اور ان کے صاحبزادے، علامہ جب اپنے صاحبزادے کو معانی و بیان کی تعلیم دے چکے تو انھوں نے بطور امتحان صاحبزادے کو بازار بھیجا کہ دیکھیں عامۃ الناس کہاں تک ان علوم کا شعور رکھتے ہیں پہلے دو مرحلوں میں صاحبزادے کا ردعمل یہ تھا کہ لوگ جاہل مطلق ہیں لیکن تین دفعہ کتاب کے اسباب دہرا چکنے کے بعد انہیں یہ احساس ہوا کہ بچہ بچہ تشبیہہ و استعارہ اور مجاز و کنایہ کو اپنی گفتگو میں بے تکلف استعمال کرتا ہے تو گویا معانی و بیان وہ علم ہے جو اپنے اصول و قوانین مروجہ زبان کے ڈھانچے سے اخذ کر کے مدون کرتا ہے۔ صاحب مراۃ الشعر نے اس قصے سے شاید کچھ اور مراد لیا ہے۔ لیکن ہمیں اس میں یہ اصول کار فرما نظر آتا ہے کہ جمالیاتی تنقید اپنے اصول و قواعد باہر سے عاریتاً نہیں لیتی۔ یہ اصول خود فن کے اندر سے ابھرتے ہیں۔ اب شاید ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جمالیاتی تنقید   دبستان ہے جو ادب کے مطالعہ کو مقصود بالذات گردانتا ہے اور اس کو سمجھنے یا پرکھنے کے لئے اصول فن کے دامن سے اخذ کرتا ہے یعنی ان خصوصیات یا اوصاف کی نشاندہی کرتا ہے جن کے باعث ذوق جمال کو تحریک حاصل ہوتی ہے۔

اگر آپ یہاں تک اتفاق کریں تو بات آگے بڑھائی جا سکتی ہے اردو میں تنقید کے ابتدائی روپ ایک طرف تو تذکروں میں جھلکتے ہیں اور دوسری طرف علم عروض معانی بیان اور بدیع کے مباحث ہیں اول الذکر کو عملی تنقید کا نمونہ کہہ سکتے ہیں تو موخر الذکر کا محل کم و بیش وہی ہے جو زبان کے لئے گرامر کا جب تنقیدی مباحث کو مجردات کی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے تو اصطلاحی زبان کا اغلاق اور ژولیدگی نیز کچھ ذوق جمال سے محرومی کچھ اس طرح کا اثر پیدا کرتے ہیں جیسا ان عربی زبان کی نحویوں کی زباندانی کا تھا جنہیں ترکیب نحوی پر تو عبور حاصل تھا لیکن "دیا گل کردو" کا بامحاورہ ترجمہ کرنے پر قادر نہ تھا۔ مثال کے طور پر یوں سمجھیے کہ حکیم نجم الغنی بحر الفصاحت کے ڈیڑھ ہزار اوراق پر اردو زبان کے اچھے شعروں کے پھول نہ بکھیر سکے لیکن یہ تو منفی ردعمل کی بات ہوئی مثبت ردعمل کے لئے ایک دفعہ پھر مراۃ الشعر کی طرف توجہ فرمایئے۔ وہی اصول وہی قانون، وہی مطالعہ کا

یدان لیکن مصنف کا ذوق قسم کھانے کی چیز ہے اصول کو اس طرح مثال سے واضح کرتے ہیں کہ ذہن روشن ہو جاتا
ہے مطلب یہ کہ تکنیکی تنقید جس سلیقے کا تقاضا کرتی ہے وہ تقاضا تخلیقی سطح تک پہنچتا ہے اس سے کمتر کسی مرتبے
در راضی نہیں ہوتا گویا ع شعر خود خواہش آں کرد کہ گردد فن ما اس کے برعکس تکنیکی تنقید کے جو نمونے ہمیں
تذکروں میں ملتے ہیں وہاں پھر یہی بات ہے کہ اصول مصنف کی رہبری نہیں کر رہا بلکہ اس کا ذوق اور وجدان ہاتھ تھام
کر اسے فن کی وادیوں میں لئے پھرتے ہیں۔ البتہ یہ شکل پھر بھی قائم رہتی ہے کہ تنقید نے کچھ محاکمہ کا سا انداز اختیار
کر لیا ہے اس طلسم کو آزاد نے آب حیات میں توڑنے کی سعی کی ہے پھر اس کے بعد چراغوں میں روشنی نہ تھی۔

سرسید کی تحریک کے زیر اثر تنقید میں اخلاقی رجحان کو فروغ حاصل ہوا لیکن یادگار غالب اور موازنۂ انیس و دبیر
نسبتاً اس ڈگر سے ذرا آزاد ہو کر لکھی گئی ہیں یادگار غالب میں پہلی دفعہ شخصیت اور فن کے تقابلی مطالعہ کی جھلک نظر
آتی ہے۔ موازنہ بہرحال تکنیکی تنقید کا نمونہ ہے۔

۱۹۳۰ء کے بعد اردو ادب میں جو تحریکیں چلیں انہوں نے تنقید کو بھی لازماً متاثر کیا یہاں پہنچ کر ہم نفسیاتی
تنقید اور ترقی پسند تنقید کو تو کم از کم دو دیگر مکاتب سے الگ کر کے دیکھنے میں دقت محسوس نہیں کرتے ان دو کے
علاوہ جو رجحان نمودار ہوئے ان کے لئے کوئی ایک نام وضع کرنا مشکل ہے ان میں ایک طرف تو تحقیق اور تنقید کو
باہم ملا کر پیش کرنے کی کوششیں نظر آتی ہیں جب تحقیق غالب آجاتی ہے تو قاضی عبدالودود نظر آنے لگتے ہیں۔
لیکن اگر تحقیق اور تنقید میں توازن کو برقرار رکھا جائے تو اس طرح محسوس ہوتا ہے جیسے نقاد فن پارے کے لئے
ایک منقش فریم مہیا کرنے کی کوشش کر رہا ہے اچھا فریم نقش کے تاثر کو ابھارتا ہے مثلاً ڈاکٹر صفدر حسین جب
لکھنوی تہذیب کا نقشہ جمانے کی کوشش کرتے ہیں تو اس فریم میں لکھنؤ کی شاعری کا نقش کچھ روشن تر ہو جاتا
ہے اسی طرح امانت کی اندر سبھا کے سلسلے میں قیوم نظر کے مضامین فنی شعور کو سنوارنے کی جہت میں ایک اٹھتا
ہوا قدم محسوس ہوتے ہیں یہ مثالیں صرف وضاحت کے لئے ہیں مقصد یہ نہیں ہے کہ ان کے علاوہ اور کچھ ہوا ہی
نہیں۔ اس اسلوب کے نمائندوں کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ کا ذکر نہ کرنا بے انصافی ہو گی میر پر انہوں نے
جو کچھ لکھا ہے اس سے قطع نظر ولی سے اقبال تک مختلف شاعروں کا مقام متعین کرنے میں انہوں نے جس ژرف نگاہی
سے کام لیا ہے اسے جمالیاتی تنقید کا اچھا نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے اس بات کو یوں سمجھئے کہ تذکروں میں مختلف شاعروں
کو اس طرح پیش کیا جاتا تھا کہ ان سب کے عیب اور ان سب کی خوبیاں ایک سی نظر آتی ہیں۔ وہی توصیفی کلمات
یہاں سے اٹھا کر وہاں رکھ دیجئے تو کچھ خاص فرق نہیں پڑے گا یا پھر فیصلے اس طرح سرسری سے ہوں گے جیسے

سودا وا ہے تو میرآہ اور عجیب بات یہ ہے کہ یہ رجحان وقت کے ساتھ مٹا نہیں۔ اس دور میں بھی ہمیں ان نقادوں سے واسطہ پڑتا ہے جن کا تنقیدی سرمایہ ایک چٹکلے میں سمٹ آتا ہے نام لینے پہ اصرار نہ کیجئے کہ یوں کچھ گستاخی کے پہلو نکل آتے ہیں ان کا دوسرا اسلوب یہ ہے کہ تنقیدی فیصلوں کو حتمی بنانے کے لئے مغربی نقادوں سے بے اندازہ اسناد مہیا کی جائیں ڈاکٹر زور نے تو پوری ایک کتاب ان حوالوں کے لئے وقف کر دی تھی اور نام اس کا رکھا تھا روح تنقید ان کے بعد ممتاز شیریں اور ممتاز حسین اپنے مطالعہ کے زور پر اپنے مضامین میں مغربی مصنفین سے اس طرح بے تکلف حوالے مہیا کرتے ہیں گویا آپ اردو زبان میں انگریزی ادب پہ تنقید پڑھ رہے ہوں اور یہاں اردو زبان کا وہ مجذوب یاد آجاتا ہے جس نے دوسری زبانوں کے شاعروں پہ اردو میں اس طرح مضمون لکھے جیسے شعرا اجنبی زبانوں کے شاعر نہ ہوں بلکہ اردو زبان کے شاعر ہوں۔ میراجی نے مشرق و مغرب کے جن شاعروں پر مضمون لکھے وہ ان میں ڈوب گئے۔ فنافی الشیخ تصوف میں کہنے کو ایک بات ہے لیکن میراجی تو واقعی ان شاعروں میں فنا ہو گئے تھے ورنہ ان کی نظموں کو اردو کے روپ میں یوں نہ ڈھال سکتے۔ یہی حال صوفی نیاز کا ہے دگو انہیں تنقید کے میدان میں دخل نہیں) لیکن غالب کے انگریزی تراجم میں انہوں نے اپنی روح میں غالب کو زندہ پایا ہے۔ بات ذرا دور نکل چلی ہے اور ہمیں یہیں رک جانا چاہیئے ورنہ وہ مقام آجائے گا جہاں سے مراجعت مشکل ہو جاتی ہے البتہ تنقید کو خوشگوار بنانے کے لئے اسلوب نگارش کا سہارا لینے کی ایک نکھری ہوئی مثال مولانا صلاح الدین مرحوم کے ہاں نظر آتی ہے۔ خصوصاً مولانا محمد حسین آزاد کی فنی خصوصیات کو جس دل نواز طرز بیان کے سہارے انہوں نے پیش کیا ہے وہ غالباً وہی مقام ہے جہاں تخلیق اور تنقید کے ڈانڈے مل جاتے ہیں۔ تنقیدی مضمون بذات خود ایک تخلیقی کاوش بن جاتا ہے ہم نے دیکھ لیا کہ اردو زبان میں جمالیاتی تنقید کا ایک اسلوب یہ رہا ہے کہ فن کار کو اس کے ماحول سمیت اس طرح پیش کیا جائے جیسے وہ ہمارے سامنے مشاعرے میں شعر پڑھ رہا ہو اور ہم اسے داد دے رہے ہوں۔ داد دینے کا فعل بذاتہ تخلیقی بھی ہے اور لذت انگیز بھی۔ جمالیاتی تنقید نگاروں نے ہمیں صرف فن کی گرامر سے آشنا نہیں کر دیا بلکہ فن کی زبان سکھائی ہے۔

یہ تو نمونے تھے عملی تنقید کے سوال یہ ہے کہ اصول تنقید کے سلسلے میں کچھ ہوا ہے یا نہیں۔ مشکل اس ضمن میں یہ ہے کہ جمالیاتی تنقید چونکہ اپنے اصول و قواعد براہ راست مطالعۂ فن سے حاصل کرتی ہے اس لئے یہاں عملی اور اصولی تنقید کا فرق زیادہ دیر قائم نہیں رہتا تاہم سید عابد علی اصول تنقید کا ڈول بھی ڈال گئے ہیں۔ اس ذیل میں ڈاکٹر یوسف حسین کی کتاب غزل پر اور پروفیسر حمید احمد خان کا غزل کے متعلق ایک مضمون قابل ذکر ہیں۔

یہاں مصنفین نے سونٹ کاتنے اور غزل کا کتوں میں گھر جانے کے بعد ایک خاص آواز نکالنے یا ذکر حسن زناں اور ذکر عشق اپنیان کا سہارا لئے بغیر غزل کا مقام بمقابلہ نظم متعین کرنے کی سعی کی ہے اور کامیاب رہے ہیں۔ جدید تر عہد میں اس اسلوب کو آگے بڑھانے کی کوشش ڈاکٹر وزیر آغا کے ہاں ایک وسیع ترکینوس پر نظر آتی ہے۔ تخلیقی عمل کے نظریاتی مطالعے کے لئے ڈاکٹر وزیر آغا اس مقام سے آگے بڑھتے ہیں جہاں نفسیاتی تنقید اسے چھوڑ گئی تھی لیکن ہم بالخصوص جس کتاب کا ذکر کرنا چاہتے ہیں وہ اُردو شاعری کا مزاج ہے اور اس کے بعد شاید نظم جدید کی کروٹیں یہ تقدیم و تاخیر اس لئے ضروری نظر آتی ہے کہ پہلی کتاب کا میدان مطالعہ دوسری کے مقابلے میں نہ صرف بے حد وسیع ہے بلکہ موضوع کے اعتبار سے بھی پہلی کتاب اگر پوری اُردو شاعری کا احاطہ کرتی ہے تو دوسری صرف ایک صنف سخن اور ایک مختصر سے زمانی دور کو محیط ہے۔ "اُردو شاعری کا مزاج" میں پہلی دفعہ ہمیں یہ بات نظر آتی ہے کہ نقاد نے اس معاشرے کے جذباتی اسلوب اور امنگ کو متعین کرنے کی کوشش کی ہے جس کے پس منظر میں اُردو شاعری نے جنم لیا اور اس طرح بغیر کچھ کہے سنے اُردو شاعری کا وہ امتیازی وصف سامنے آجاتا ہے جو اسے فارسی شاعری سے اصناف سخن کے اشتراک اور ایک طرح کے انفعالی اور مقلدانہ رویے کے باوجود الگ کر دیتا ہے اس کے لئے مصنف نے صرف آس پاس کے زمانی اور مکانی ماحول سے مدد نہیں لی۔ بلکہ تاریخ میں دور تک جانے کی کوشش کی ہے اور دایتیں بایتیں بھی ان کی نظریں زیادہ وسیع تر ماحول کو محیط کرنے کی کوشش کرتی ہیں ایک اعتبار دیکھا جائے تو یہ کتاب اُردو شاعری کی تاریخ ہے اس میں شاعروں کی فہرست تو نہیں ملتی تاہم شاعروں کے نام ضرور آئے ہیں اور یہ نام ضروری تھے کہ یہ وہ شعراء تھے جنہوں نے اُردو شاعری کی تاریخ میں برتتے رجحان یا نئی کروٹ کو دوسروں کے مقابلے میں زیادہ نمائندہ حیثیت میں پیش کرنے سعادت حاصل کی ہے اس لئے جب اس شاعر کا ذکر آگیا تو گویا تاریخ کا ایک باب رقم ہو گیا یہ بات کچھ اس طرح ہے جیسے رسمی درسی تاریخ نویسی کے بجائے جس میں صرف بادشاہوں کے نام آتے ہیں ہم ان تحریکات کا ذکر کرتے چلے جائیں جنہوں نے عہد عتیق کو رفتہ رفتہ عہد حاضر میں تبدیل کر دیا۔ اس دور کا اسلوب تاریخ نویسی کے سلسلے میں ٹائن بی کا خیال آتا ہے لیکن اگر ہم براہ راست ٹائن بی کا ذکر کر دیتے تو خوف تھا کہ لوگ یہ سمجھ بیٹھتے کہ وزیر آغا کو ٹائن بی جتنا قد و قامت عطا کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ بات در اصل یہ ہے کہ ہمارا ذہن تذکرہ نویسی کے اسلوب میں اٹکا ہوا تھا۔ وہاں سے جست کی تو آزاد تک پہنچے۔ درمیان میں یادگار غالب نامہ، اصول انتقاد کا ذکر آیا تھا۔ ان کے متوازی ایک اور خط

کھینچا ہوا تھا جس پر معانی و بیان کے سہارے حکیم نجم الغنی، شبلی (موازنہ) حسرت (نکات سخن) وغیرہ چل رہے تھے۔ تیسری سطح پر رنگ مختلف تھا۔ یہاں تحقیق اور تنقید ہاتھ میں ہاتھ دیئے چل رہے تھے لیکن تحقیق مطلوبہ چیز کی تلاش تک محدود نہیں تھی۔ یہ تحقیق دراصل وہ روشنی کا عظیم تر سرچشمہ تھا جس کے نور سے زیر مطالعہ فن کا ہر پہلو روشن ہو جاتا ہے۔ اور بعض اوقات نیا پہلو بھی سامنے آجاتا ہے۔

نفسیاتی تنقید

ریاض احمد

عیوب اور محاسن سے قطع نظر، اردو تنقید کو آگے بڑھانے، ادبی اقدار کے تحلیل و تجزیہ اور تنقید میں ایک نئے شعور کو پیدا کرنے کے سلسلہ میں ترقی پسند تنقید کے بعد نفسیاتی تنقید کی اہمیت ظاہر ہے۔ اگر ترقی پسند تحریک نے ہمیں یہ شعور عطا کیا کہ ادب زبان و بیان کی خوبیوں سے آگے بڑھ کر قوم اور ملک سیاسی اور سماجی کش مکش کا آئینہ دار ہوتا ہے اور ہمیں اپنے ادیبوں میں اس کشمکش کے آثار دیکھ کر ان کی قدر و قیمت اور اہمیت کا اندازہ کرنا چاہیئے تو نفسیاتی تنقید نے ہمیں یہ بتایا ہے کہ ان ظاہری اور بیش یا افتادہ معانی کے پیچھے ایسے شخصی اور اجتماعی محرکات کی ایک وسیع دنیا کارفرما ہوتی ہے جو نوعیت کے اعتبار سے زیادہ تر غیر شعوری ہوتے ہیں۔ انہی عوامل کی تفہیم خواہ وہ غیر شعوری ہی کیوں نہ ہوں، ادب کو معنوی حسن اور تاثیر بخشتی ہے نقطہ نظر کی وضاحت اور تلاش جستجو کی جہت، یہاں بھی ترقی پسند تحریک کی طرح معین تھی۔ اس کے علاوہ جس طرح ترقی پسند نقطہ نظر کو ایک خاص اعتدال کی حد تک مجموعی طور پر ہر طبقے اور ہر دبستان فکر کے ادیبوں اور نقادوں نے قبول کر لیا۔ اسی طرح نفسیاتی تنقید کے اصول کو بھی من حیث المجموع تخلیق اور تنقید دونوں میدانوں میں مقبولیت حاصل ہوئی، ادب کے مطالعہ میں ایک تاریخی شعور، ماحول کے اثرات اور ادب کی زندگی کے باہمی تعامل کو اگر ہم ترقی پسند تحریک کے زیر اثر آج اچھی تنقید کا جزو سمجھتے ہیں تو نفسیاتی تنقید کے زیر اثر بعض عالمگیر عوامل مثلاً جنس، بعض نفسیاتی الجھنیں مثلاً ایڈی پس کامپلکس، احساس کمتری، بعض نفسیاتی گمراہیاں مثلاً ایذا پرستی یا ایذا دہی وغیرہ ایسی چیزیں ہیں جن کے مظاہر ادب میں بالعموم نظر آنے لگے ہیں۔

دراصل نفسیاتی تنقید نفسیات کے ایک علیحدہ شعبے کی حیثیت سے شاید ابھی مغربی ممالک میں بھی کسی خاص کامیابی سے ہمکنار نہیں ہوئی۔ اسے ہم زیادہ تر عملی نفسیات (APPLIEDPSYCHOLOGY)

کی ایک شاخ قرار دے سکتے ہیں۔ اور نفسیات سے بھی یہاں ایک عام دبستان یعنی تحلیل نفسی ہی مراد لیا جا سکتا ہے۔ مغرب میں بعض ایسے نقاد نظر آجاتے ہیں جنہوں نے ایک مجموعی نفسیاتی نقطۂ نظر سے ادبی مسائل، ادبی محاسن اور ادبی روایات کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ادب کو اظہار معانی کی ایک صورت قرار دے کر ان تمام مسائل کا جائزہ لینے کی کوشش جو ادبی تنقید میں اہم ہیں۔ ہمیں واضح طور پر آئی۔ اے رچرڈز اور اس کے ساتھی سی۔ کے اگڈن کے ہاں نظر آتی ہے۔ وہ ہر بڑے ادبی مسئلے پر اس طرح بحث کرتے ہیں کہ وہ تمام مختلف ذہنی ردعمل جو اس سے متعلق ذہن میں آسکتے ہیں ان کی نفسیاتی توضیح اور توجیہہ سے ایک صحیح نقطۂ نظر تک رسائی ہو سکے۔ یہ بحث اصولی تنقید تک محدود ہوتی ہے۔ رچرڈز نے علیحدہ طور پر بعض ادب پاروں کے متعلق غیر پیشہ ور نقادوں کے ردعمل کو حاصل کر کے ان کی مدد سے بعض تنقیدی غلط فہمیوں کو نمایاں کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے اُردو میں اس قسم کی کوئی کوشش نظر نہیں آتی۔ ایک تو اس وجہ سے کہ آج تک کوئی ایسا نقاد اُردو کو میسّر نہیں آیا جس کا مطالعہ نفسیات کے متعلق اتنا وسیع ہو جتنا ان مصنفّین کا ہے۔ دوسرے یہاں تحقیق کے لئے اتنی سہولتیں، ذرائع اور وقت بھی میسر نہیں آتا جتنا مغرب میں ممکن ہے۔ اس ضمن میں یہ امر قابل افسوس ہے کہ علم معانی و بیان کے متعلق مشرق کے سرمایہ علم میں جتنا وافر مواد موجود ہے وہ شاید مغرب کے علم تنقید کے حصے میں نہیں آیا۔ لیکن مصیبت تو یہ ہے کہ ہم اپنے قدیم سرمائے کو سرے سے تنقید کا جزو ہی خیال نہیں کرتے۔ اور اس کی بناء پر کسی تحقیقی کام کا تصوّر ہی ذہن میں نہیں لا سکتے۔ جہاں تک علم و ادب کے خارجی مطالعے کا تعلق ہے، علم معانی و بیان میں وقت نظر، معلومات کی وسعت اور وسائل کو منظم اور باقاعدہ صورت میں پیش کرنے کی کوشش حیرت انگیز ہے۔ یہ سرمایہ نفسیاتی تحقیق کے لئے از حد مفید ثابت ہو سکتا ہے اسی طرح مغرب میں بعض اور مصنفین بھی ہیں جنہوں نے ادبی مسائل کی بجائے ادبی اظہار کے مخصوص پیمانوں کو نفسیاتی تحلیل و تجزیہ کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ غالباً اس ضمن میں سب سے پہلی کوشش فرائڈ ہی کے ہاں نظر آتی ہے۔ ایک کتابچے میں اس نے مضحکات اور تمسخر کے پہلوؤں کا تجزیہ کیا ہے۔ لیکن شاید اس ضمن میں سب سے زیادہ کامیاب اور مجموعی اعتبار سے ایک وسیع تر میدان کو احاطہ کرنے کی کوشش پروفیسر ڈیوی کی کتاب (GREATIVEIMAGINATION) میں نظر آتی ہے۔ تاہم یہ درست ہے کہ مغرب میں بھی یہ مثالیں انفرادی حیثیت ہی رکھتی ہیں۔ شاید رچرڈز

کے علاوہ دوسرے لوگ تنقید کے میدان میں اپنے لئے کوئی خاص مقام پیدا نہیں کر سکے۔

اس مسئلے کے دو پہلو ہیں (۱) وہ کون سے محرکات یا عوامل تھے جن کے باعث ایک عام تخلیقی ادب پارہ معرض وجود میں آیا۔ ظاہر ہے کہ اس سلسلے میں داخلی اور خارجی دونوں قسم کے محرکات کا جائزہ لینا پڑتا ہے۔ اور فنی تخلیق چونکہ بالآخر اس داخلی صورت کا ایک پرتو ہوتی ہے جو یہ محرکات فنکار کے ذہن میں اختیار کر لیتے ہیں۔ اس لئے فن کار کے شخصی میلانات، نفسیاتی رجحانات اور مخصوص الجھنوں کی بحث ناگزیر ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید میں تحلیل نفسی کے وضع کردہ اصول و قواعد کی پابندی لازمی ہو جاتی ہے۔ تحلیل نفسی میں خوابوں کی تحلیل اور نفسیاتی مریضوں کے معالجے کے سلسلے میں آنا و تسلسل اور تصاویر کی مدد سے جو نتائج اخذ کئے گئے وہ بھی براہِ راست فنی تخلیق کی تنقید پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے بڑی مشکل مصنف کے شخصی حالات کی فراہمی ہے۔ وہ بھی اس نقطہ نظر سے جس سے تحلیل نفسی کا ماہر اپنے مریض کے حالات کی جستجو کرتا ہے۔

(۲) دوسرا پہلو یہ ہے کہ ایک خاص تخلیق میں یا ایک خاص تخلیقی فن میں یا مجموعی طور پر تخلیقی فنون میں جن فنی ذرائع یا تکنیک کی جن چابک دستیوں کا مظاہرہ کیا جاتا ہے ان کا مطالعہ کیا جائے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ ان کی رو سے شعور اور لاشعور پر کون سے اثرات مرتب ہوتے ہیں جو ان کی تاثیر اور کامیابی کے لئے ضامن قرار دیئے جا سکتے ہیں۔ انگریزی ادب میں ڈیوی اور رچرڈز وغیرہ نے اس دوسرے نقطۂ نظر سے ادب پر تنقید کی ہے۔

انگریزی ادبی تنقید میں یہ ماننا پڑے گا کہ زیادہ معروف اور زیادہ موثر گروہ ان مصنفین کا ہے جن کا تعلق پہلے دبستان سے ہے۔ اردو میں ویسے بھی تنقید کی زیادہ تر یہی صورت مروج ہے۔ تحلیل نفسی کا اثر و نفوذ مغرب میں محض طبی تشخیص و معالجہ یا ادبی تنقید تک ہی محدود نہیں۔ عام زندگی سے لے کر فلسفیانہ تحقیق تک ہر میدان اور ہر مرحلے پر تحلیل نفسی کا اثر نمایاں ہے۔ بقول پروفیسر جوڈ اکثر لوگ فرائڈ کے نظریات سے آشنا ہیں وہ احساسِ کمتری کے مریض ہیں۔ اپنی خواہشات کے ارتفاع کے قائل ہیں اور اعصاب زدگی کا شکار ہیں۔ وہ نوجوان جو اپنی محبوبہ کی طرف سے موزوں ردعمل کا اظہار چاہتے ہیں اسے اپنی (REPRESSION) سے آزاد ہونے کی تلقین کرتے ہیں۔ چنانچہ نفسیاتی اصطلاحوں کا یہ عام رواج اس کے وسیع اثر کو ظاہر کرتا ہے۔ جہاں تک اس عہد کے خیالات اور رجحانات کا تعلق ہے

اسی مصنف کے قول کے مطابق جبریت اور غیر عقلیت پسندی اس کے دو بڑے مظہر ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ جہاں افلاطون سے لے کر آج تک اکثر حکماء کے نزدیک جبر خارجی قوتوں اور خارجی قوانین کے عمل کا نام تھا۔ اب یہ جبر خود انسان کے نفس میں ان لاشعوری قوتوں کے عمل سے پیدا ہوتا ہے جن کی طرف تحلیل نفسی نے ہماری رہنمائی کی ہے۔ بہر حال چونکہ ہمارے ہاں نفسیات کا مطالعہ اتنے وسیع طور پر نہیں کیا گیا اس لئے غالباً یہ کہنا ذرا مشکل ہو جائے گا کہ ادبی تنقید میں نفسیات کا اثر و نفوذ کسی علمی یا ثقافتی ردّ عمل کا نتیجہ تھا جو تحلیل نفسی کے نظریات کے زیر اثر معرض وجود میں آیا بلکہ شاید یہ کہنا بھی کچھ غلط نہ ہوگا کہ ادبی تنقید ہی محض ایسا ادارہ تھی جس نے عام پڑھے لکھے لوگوں کو تحلیل نفسی کی طرف راغب کیا اور انہیں اس کے متعلق ایک سطحی علم بخشا۔

تحلیل نفسی کا بانی فرائڈ ہے اور آج اس کا نام ہمارے لئے بھی غیر معروف نہیں ہے۔ فرائڈ نے انسانی ذہن کو دو طبقوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک کو وہ شعور اور دوسرے کو لاشعور کا نام دیتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک عبوری طبقہ ہے جسے اس نے تحت الشعور کا نام دیا ہے۔ اب وہ خواہشات بالعموم وحشیانہ یا غیر مہذب شدید طور پر جذباتی اور بے حد خود غرضانہ ہوتی ہیں۔ یہ ہر وقت اپنی تسکین کی جستجو میں لگی رہتی ہیں اور ان کی نوعیت اکثر جنسی ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ مسلسل شعوری سطح تک رسائی کے لئے بھی کوشاں رہتی ہیں لیکن مروجہ اقدار کا شعور و احساس جسے فرائڈ پولیس کانسٹیبل سے تشبیہہ دیتا ہے انہیں اوپر آنے سے مسلسل روکتا رہتا ہے۔ چنانچہ یہ خواہشات بھیس بدل کر اور بعض نئے عوامل یا مظاہر کے روپ دھار کر ایک ارتفاعی صورت ہی میں سطح پر ظاہر ہو سکتی ہیں۔ یہ ارتفاع یا ترفع ظاہری طور پر اس غیر شعوری خواہش کو اس حد تک بدل دیتا ہے اور اسے بعض ایسے مظاہر سے منسلک کر دیتا ہے کہ اس کی پہچان ناممکن ہو جاتی ہے۔ وہ غیر شعوری خواہشات جنہیں (CENSOR) مسلسل دباتا رہے اور جو ترفع کے ذریعہ اظہار پر قادر نہ ہو سکیں وہ اندر ہی اندر گھٹ کر بعض نفسیاتی الجھنوں کی مریضانہ صورت میں ظاہر ہوتی ہیں۔ مثلاً ہسٹریا، اعصابی کمزوری، توہم اور نیوراسس۔ فرائڈ کے نزدیک ہمارے مختلف شعوری مظاہر نہ صرف جذبات و احساسات بلکہ آرزوئیں، خواہشات، پسند و ناپسند، امیدیں، اعتقادات اور خیالات بھی غیر شعوری عوامل سے اسی طرح متاثر ہوئے جس طرح نسوانی حسن کے متعلق ہمارا معیار اور ردعمل۔ مذہب کا تصور

اس کے نزدیک ایک آسمانی باپ کے تصور سے پیدا ہوا ہے جو بڑے ہونے پر ارضی باپ کا نعم البدل ثابت ہو سکے۔ فن اس لئے ایجاد کیا گیا کہ انسان اپنے لئے فریب کے ایسے ذرائع مہیا کر سکے جن کے ماتحت وہ حقیقت کے ناقابلِ برداشت تصورات سے رہائی حاصل کر سکے۔ فن اس طرح محض ایک جنون یا ایک ہنگامی فرار کا ذریعہ بن کر رہ جاتا ہے۔

فرائڈ کے علاوہ اس کے دو اور شاگرد اور ہمعصر ماہرین نفسیات کا ذکر بھی ضروری ہے جنہوں نے فرائڈ کے نظریات سے اختلاف تو شاید نہیں کیا لیکن انہیں زیادہ وسعت دے کر انسانی معاشرے کے بعض دوسرے پہلوؤں پر بھی حاوی کرنے کی کوشش کی ہے یعنی اڈلر اور یونگ۔

اڈلر غالباً اس گروہ میں سب سے زیادہ عام فہم اور معاشرے کی اہمیت کا قائل ہے۔ اپنی مشہور کتاب "مقصد زندگی" کے آغاز میں انسانی زندگی کے تین بند حصوں کا ذکر کیا ہے۔ اولاً یہ شعور کہ وہ طبعی قوانین کا غلام ہے۔ دوم معاشرے کی ضرورت اور تقاضوں کا احترام اور سوم جنسی تفریق کا احساس۔ چنانچہ اس کے نزدیک انسان کی نفسیاتی کش مکش کا سبب یہی ہے کہ وہ طبعی قوتوں کے سامنے اپنی کمزوری کا احساس کر کے ایک احساسِ کمتری کا شکار ہو جاتا ہے وہ شروع ہی سے خوراک، حفاظت اور گرمی سردی کے اثرات کے مقابلے کے لئے اپنے بڑوں کا مرہونِ منت ہوتا ہے، ان کے علاوہ اس کے بزرگ نفسیاتی طور پر اس پر حاوی ہوتے ہیں کیونکہ وہ ایک بہتر قوت، ایک وسیع تر علم، تجربہ اور زندگی گزارنے میں ایک خاص قسم کی آزادی کے حامل ہوتے ہیں۔ چنانچہ اس احساسِ کمتری سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لئے وہ مسلسل کوشش کرتا ہے اور اس کوشش میں ناکامی کی صورت میں وہ اپنی خیالی دنیا میں کھو جاتا ہے جہاں اسے ہر چیز پر قبضہ اور قدرت حاصل ہو۔ یہ امر کہ بچہ اپنے احساسِ کمتری سے نجات کے لئے کونسا ذریعہ اختیار کرتا ہے دراصل اس کے مستقبل کی تعمیر اور تخریب کیلئے ذمہ دار ہے۔ چنانچہ ہمارے اعمال صرف خارجی عوامل اور داخلی تحریکات کے ردّعمل کے طور پر ہی ظاہر نہیں ہوتے بلکہ یہ اس مقصد کی نسبت سے منطبق ہوتے ہیں جس کا حصول ایک فرد اپنی زندگی کا لاشعوری آدرش قرار دے لیتا ہے۔ ہنگامی آدرش کے علاوہ ایک مجموعی آدرش بھی ہر شخصیت کے پیش نظر ہوتا ہے خواہ وہ شعوری طور پر کبھی اس سے آگاہ ہو یا نہ ہو۔ اس مقصد کی نسبت سے اڈلر ہمارے طریق کار کو ایک ہیولیٰ قرار دیتا ہے۔ ہر وہ نفسیاتی تجزیہ خواہ

وہ ایک ہی تصور ہو یا جذبہ جو اس ہیولیٰ سے ہم آہنگ نہ ہو سکتا ہو، ہم اسے اپنی زندگی میں قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ چنانچہ ہم خارجی عوامل میں صرف انہیں کا عمل قبول کرتے ہیں جو ہمارے آدرش اور ہمارے لائحہ عمل سے ہم آہنگ ہوں۔ یہ آدرش بالعموم وقت اور اقتدار کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور انسان کا عمل یہاں اشتراک عمل کی بجائے اکثر جارحانہ ہوتا ہے دراصل سماج فطرت کے مقابلے میں انسان کی انفرادی کمزوریوں کا ایک حل ہے۔ چنانچہ شخصیت کے مسائل کا حل خیالی پلاؤ پکانے کی بجائے اپنی ذات سے توجہ ہٹا لینے یا ایک قسم کے تیاگ میں مضمر ہے۔

یونگ کے نظریات بنیادی طور پر کچھ زیادہ مختلف نہیں لیکن جس طرح اڈلر نے انہی بنیادی تصورات کی اساس پر اپنا علیحدہ نظریہ قائم کیا۔ اسی طرح یونگ نے بھی اپنا ایک علیحدہ نظام ترتیب دیا۔ یونگ نسبتاً زیادہ وسیع النظر، زیادہ گہرے اور زیادہ بلند فلسفیانہ نقطۂ نظر کو پیش کرتا ہے۔ موجودہ طبیعی علوم کے ساتھ اس کے ہاں زیادہ گہری مناسبت پائی جاتی ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہی ہے کہ وہ ذہن کو ایک متحرک قوت کے طور پر پیش کرتا ہے۔ وہ نفسیاتی قوت کے ایک خاص تصور کا حامل ہے۔ اڈلر اور فرائڈ کے ہاں اس کے مقابلے میں ذہن ایک متحرک عمل کے بجائے ایک معمل بن جاتا ہے۔ جہاں ذہنی عمل وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اسی قوت کی پیش قدمی یا پسپائی مختلف مثبت یا منفی نفسیاتی اعمال کے لئے ذمہ دار ہے۔ اسی طرح یہ قوت داخلی سمتوں میں بڑھتی یا سمٹتی رہتی ہے۔ نفسیاتی قوت اس کے نزدیک ایک مسلمہ حقیقت کا درجہ رکھتی ہے اور اس طرح وہ مادہ اور روح کی قدیم ثنویت کے تصور کے قریب تر پہنچ جاتا ہے۔ اقبال کے ہاں اس سے ملتا جلتا ایک تصور فطرت اور انسانی خودی کی اصطلاحوں میں ظاہر ہوا ہے اسی طرح یونگ شخصی لاشعور کے علاوہ ایک اجتماعی لاشعور کے تصور کا بھی قائل ہے جس میں انسانیت کے تمام تاریخی تجربات کا حاصل محفوظ ہے۔ نفسیاتی اعمال میں یونگ فکر، جذبے اور احساس کے ساتھ وجدان کا بھی قائل ہے اور جس طرح اقبال کے نزدیک مذہبی تجربے کی حقیقت کے لئے یہ دلیل کافی ہے کہ براہ راست اس کا تجربہ ہوتا ہے۔ اسی طرح وہ بھی ذہن کے ان چار نفسیاتی اعمال کا اسی تجربے کی بنا پر قائل ہے۔ یونگ کا ایک اور اہم نظریہ نفسیاتی (TYPES) کا ہے جو انہی نفسیاتی اعمال کی بنا پر متعین کئے جاتے ہیں۔ اسی سلسلے میں اس کی تقسیم داخلیت پسند (INTROVERT) اور خارجیت پسند (EXTROVERT)

کافی مشہور ہو چکی ہے اور ادبی تنقید میں یونگ کا نظریہ بہت حد تک متعارف ہو چکا ہے۔ دراصل یونگ کے ہاں دو دو حریف نفسیاتی قوتوں کے جوڑے ملتے ہیں اور یہ ثنویت اس کے نظام کا ایک اہم جزو ہے۔ لیکن جتنا کسی شخص کا تعلق شعور سے گہرا ہوگا۔ اتنا ہی اسے مختلف (TYPES) میں سے کسی ایک کے ساتھ منطبق کرنا مشکل ہو جاتا ہے اور فن کا تعلق لاشعور کے ساتھ سب سے گہرا ہوتا ہے۔ چنانچہ فن کار حسی تصورات کی زبان میں گفتگو کرتے ہیں اور اسی طرح ان کے مطالب ہزار گونہ معنوی رشتوں کے حامل بن جاتے ہیں۔ وہ جو ابتدائی تصورات کی زبان میں گفتگو کرتا ہے گویا ہزاروں زبانوں کا مالک ہے۔ وہ اپنے موضوع کو نہ صرف اپنی گرفت میں لے آتا ہے بلکہ اس پر پوری طرح متصرف ہو جاتا ہے اور ساتھ ہی اسے ایک انفرادی اور ہنگامی مقام سے اٹھا کر ایک دوامی مقام تک لے جاتا ہے۔ انفرادی کیفیت کو انسان کی اجتماعی کیفیت کا روپ دیتا ہے اور اس طرح وہ ہم سب میں ان ہمدردانہ قوتوں کو ابھارتا ہے۔ جن کی مدد سے انسان کو مصائب سے نجات اور زندگی کی طویل رات بسر کرنے کی قوت حاصل ہوتی ہے۔ فنکارانہ تاثر کا راز یہی ہے۔

یونگ واہمے کی تخلیقی اہمیت کا خصوصیت سے قائل ہے۔ ویسے وہ واہمہ اور متخیلہ کو مترادف قرار نہیں دیتا۔ اجتماعی شعور کو سمجھنے کا ذریعہ بھی یہی واہمہ ہے جس کا اظہار ہمیں اساطیر اور پرانی مذہبی روایات میں ملتا ہے۔ یونگ نے اساطیر کا بڑا گہرا مطالعہ کیا ہے اور ان عوامل کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے جو مستقلاً ساری انسانیت کے لئے مشترک اہمیت کے مالک ہیں۔ انہیں وہ (ARCHETYPE) کے لفظ سے یاد کرتا ہے۔ یہ عوامل شعور میں زیادہ مؤثر نہیں ہو سکتے کیونکہ وہاں پہلے ہی سے سامنے کی چیزوں کا ایک انبوہ موجود ہوتا ہے۔ البتہ لاشعور ان کی آماجگاہ بنتا ہے اور اس طرح وہ شخصی تحریکات جو شعوری سطح سے لاشعور میں چلی جاتی ہیں ان کے ساتھ گھل مل جاتی ہیں اور پھر جب لاشعور سے یہ چیزیں شعور پر اثر انداز ہوتی ہیں تو ان کے ساتھ ان مجموعی یا (ARCHETYPE) عوامل کا اثر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ انسان کا اجتماعی لاشعور مسلسل اس کے انفرادی اعمال پر اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔ اس کے نزدیک لاشعور کی زبان حسی تصورات (IMAGES) ہیں۔ چنانچہ (ARCHETYPE) انہیں حسی تصورات کے روپ میں شعوری سطح تک صعود کرتے ہیں۔ اس طرح ادب میں استعارہ، تشبیہ، مجاز اور کنایہ وغیرہ کے لئے

نہایت واضح وجہ جواز مل جاتی ہے۔ ادبی تنقید کے اعتبار سے یونگ کا جذباتی صدمے کا نظریہ بھی اہم ہے۔ تحلیل نفسی کے بانیوں کے نظریات کا خلاصہ اس قابل تو نہیں کہ اس سے ادبی تنقید میں کسی خاص بصیرت کی امید کی جا سکے۔ لیکن اس سے کم از کم ان تین ماہرین کے اختلافات کا احساس تو ہو جاتا ہے

اردو تنقید میں نفسیاتی نقطہ نظر کو سامنے رکھتے ہوئے جو کچھ پیش کیا گیا ہے وہ محدود ہے۔ ان مقالوں کو ہم تین مجموعی گروہوں میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔

(۱) وہ مقالے جن میں بعض انفرادی تخلیقات کا نفسیاتی نقطہ نظر سے تجزیہ کیا گیا ہے۔

(۲) وہ مقالے جن میں ایک مصنف کی جملہ تخلیقات پر نفسیاتی نقطہ نظر سے روشنی ڈالی گئی ہے اور اس کے ساتھ مصنف کے نفسیاتی اور مذہبی رجحانات کا جائزہ لینے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔

(۳) وہ مقالے جن میں ایک خاص نفسیاتی مسئلے کو سامنے رکھ کر، ادب میں بحیثیت مجموعی یا کسی خاص مصنف کے ہاں اس کی مثالیں وغیرہ تلاش کی گئی ہیں۔ مثلاً وجیہہ الدین احمد کا مقالہ "گریز"۔ نمبر ۲ کے برعکس یہاں پر نقاد نفسیاتی مسائل کو پہلے لیتے ہیں، اور ان کے جواز میں جہاں سے بھی مواد مل سکتا ہے، لیکر مقالے لکھ دیتے ہیں۔ ایسے مقالوں میں بعض اوقات ادب کے مجموعی رجحانات سے اور بعض اوقات الگ الگ لکھنے والوں سے مثالیں لے لی جاتی ہیں۔

اس قسم کے مقالات کے متعلق غالب مجموعی تاثر یہی پیدا ہوتا ہے کہ جس طرح تخلیقی ادب میں نفسیات کے زیادہ گہرے اور زیادہ مثبت رجحانات کی نسبت تمام مصنفین بیمار اور اشتعال انگیز موضوعات کی طرف زیادہ راغب ہیں۔ اسی طرح تنقید میں بھی عموماً انہیں مسائل کا سہارا لیا گیا ہے جن کی نوعیت مریضانہ جنسی اور ہنگامی تھی گہرے نفسیاتی تجزیے کے لئے جہاں ایک طرف وسیع علم اور طویل عملی تجربے کی ضرورت ہے وہاں یہ بھی ہے کہ عام قارئین کے ہاں دلچسپی پیدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اسی لئے تخلیق اور تنقید دونوں میدانوں میں مصنفین کی توجہ زیادہ تر جنسی موضوعات پر مرکوز رہی اور صحت مند ردِ عمل، تجزیے کی بجائے زیادہ غیر معمولی رجحانات ہی کو پیش کیا گیا۔

نفسیاتی تنقید کو اردو میں متعارف کرانے کا سہرا میراجی کے سر ہے۔ میراجی نے اس کا آغاز غالباً ادبی دنیا میں ان مضامین سے کیا جنہیں وہ مختلف نظموں پر تعارفی نوٹ کی حیثیت سے لکھا کرتا تھا۔ ان

مضمونوں پردہ عام طور پران میلانات سے جو اس کی جنسی نظموں میں نظر آتے ہیں بچا رہا۔ ان ہلکے پھلکے اور چھوٹے چھوٹے مضامین میں نظم کے حسن اور ان نفسیاتی قوتوں کو بڑی خوبی سے اُجاگر کر دیتا ہے جنہیں اس کے حسن و تاثر کے لئے ذمہ دار قرار دیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح رفیع الزمان، وجیہہ الدین احمد نے بھی کچھ کام کیا ہے۔ لیکن بدقسمتی سے ادب اور تنقید ان کے مستقل موضوع نہ تھے۔ خالص نفسیاتی نقطۂ نظر کو پیش کرنے کے علاوہ اردو ادب میں کامیاب نفسیاتی تنقید کا وجود ہمیں ضمنی طور پر بعض مقالوں میں ملتا ہے۔ شبلی کی "حیات معاشقہ" میں اگرچہ تحلیل نفسی کے اعتبار سے کوئی خاص رجحان مولانا شبلی کے ہاں تلاش نہیں کیا گیا لیکن ایک معمولی اور صحت مند جنسی ردعمل کو جس طرح اس مقالے میں اجاگر کیا گیا ہے وہ نفسیاتی سوجھ بوجھ کی ایک مثال ہے۔

شروع میں عرض کیا گیا تھا کہ نفسیاتی تنقید کی ایک ممکن صورت یہ بھی ہے کہ مروجہ ادبی اقدار کی تشریح و توضیح نفسیاتی نقطۂ نظر سے کی جائے۔ اس ضمن میں اردو تنقید کا دامن تہی ہے۔ البتہ بعض نقادوں کے ہاں مصنفین کے رجحانات کا پتہ لگانے کے لئے ان کی تصنیفات بالخصوص استعاروں کی جو تشریح و توضیح کی جاتی ہے۔ انہیں نفسیاتی تنقید کے تحت منسوب کیا جا سکتا ہے۔ اس قبیل کی مثالیں ہمیں فراق ڈاکٹر عبداللہ وغیرہ کے ہاں بکثرت مل جاتی ہیں۔ فراق، مصحفی پر لکھتے ہوئے اس کی بعض زمینوں اس قسم کی کیفیت جہاں کوئی چیز مکمل ہوتے ہوتے رہ گئی ہو، کی طرف بالخصوص اشارہ کرتا ہے۔ ڈاکٹر عبداللہ میر، شبلی، سرسید وغیرہ کے متعلق اسلوب کا تجزیہ کرتے وقت ان کے خاص الفاظ کے استعمال سے ان کے ذہنی رجحانات اور شخصیت کے بعض پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس قسم کی چیزیں دوسرے مصنفین کے ہاں بھی مل جائیں گی۔

اس کے ساتھ ساتھ ایک فلسفیانہ نفسیاتی رجحان بھی نظر آتا ہے۔ جس کے ماتحت ہم ایک خاص دَور کے رجحانات کو اس دَور کے ادب کی بنا پر متعین کرتے ہیں۔ ڈاکٹر عبداللہ نے اپنی کتاب "بیسویں صدی کی اردو نثر" میں ملکہ وکٹوریہ کے عہد کے انگلستان اور ۱۸۵۷ء کے بعد کی ہندوستانی فضا میں ایک خاص مماثلت کی بنا پر اپنے تھیسس کی بنیاد رکھی ہے۔ لیکن یہ رجحان نفسیات کی نسبت فلسفے سے زیادہ قریب ہے اور اُردو میں ابھی کچھ زیادہ واضح بھی نہیں ہو سکا۔

اردو ادب اور تنقید کے سلسلے میں اوپر عرض کیا گیا تھا کہ سطحی نفسیاتی مطالعہ اور ہیجان خیز

نفسیاتی مسائل ہی یہاں بار پاسکتے ہیں۔ یہ مغربی ممالک کے ادب پر بھی صادق آتا ہے اور اس اعتبار سے اُردو تنقید کو کچھ زیادہ مطعون نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ اس کمزوری کی طرف توجہ دلانی ضروری ہے کہ ہمارے نفسیاتی تنقید نگار عموماً اس علم سے کماحقہٗ واقف نہیں وہ لینے نتائج سطحی علم کی بناء پر حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسری خامی یہ ہے کہ ادب اور ادیب کے متعلق پوری معلومات حاصل کئے بغیر کچھ جلد بازی کے باعث اور کچھ ذرا انوکھی بات کہنے کی کوشش میں یہ لوگ بعض ایسی باتیں کہہ جاتے ہیں جو نہ تو علمی اعتبار سے ثقہ ہوتی ہیں اور نہ ہی ان سے ادب کی تفہیم میں کوئی خاص مدد ملتی ہے۔ فرائڈ نے ایک مختصر رسالے میں ایک ناول کا جائزہ لیا ہے لیکن اس جائزے میں اس نے سنسنی پیدا کرنے والی باتوں کو ڈھونڈنے کی کوشش بہت کم کی ہے۔ اس کے حاصل کردہ بعض نتائج کو شاید ہمارے یہاں کسی بھی کام کا نہ سمجھا جائے گا۔ مثلاً اس ناول میں جب ہیرو کو کھنڈرات میں ایک بت ملتا ہے تو اس بت کے لئے جو کشش وہ محسوس کرتا ہے اس کا سلسلہ ہیرو کے شہر کے ایک خاندان کی خواتین کے انداز و رفتار ملا ہے اور خواہ مخواہ کسی سنسنی پیدا کرنے والے واقعے کی تلاش نہیں کرتا۔ یونگ نے اپنی کتاب (PSYCHOLOS THE UNCONSICIOUS) کے شروع میں تقریباً ۱۰۰ صفحات میں ایک شاعر خاتون کی بعض نظموں کا تجزیہ کیا ہے جنہیں اس نے یہ دکھانے کی کوشش ہے کہ جس جہاز میں وہ سفر کر رہی تھی اسی جہاز کے ایک اطالوی افسر کی طرف اس کا میلان ان نظموں کی اساس ہے۔ لیکن اس میلان کو اس نے خواہ مخواہ مریضانہ ہیجان انگیز جنسی ردعمل ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی۔ صحیح نفسیاتی تنقید کے لئے ضروری ہے کہ ہم اپنی قدیم ادبی روایات کو مذہبی اور ثقافتی اقدار کے پہلو بہ پہلو جانچیں۔ مثلاً تصوف ایک بڑی اہم روایت ہے کہ تصوف کو محض جنسی گمراہی قرار دے کر آگے بڑھ جانے سے بات نہیں بنتی۔ تصوف کے عام پہلوؤں کا نفسیاتی اصولوں کے ماتحت جائزہ لینے کے لئے یہ دیکھنا چاہیئے کہ صوفیانہ شاعری میں وہ کون سے رجحانات کارفرما تھے جو اس کی تاثیر اور مقبولیت کا راز قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ ہمارے ہاں ابھی صرف فرائڈ سے آشنائی پیدا ہوئی ہے حالانکہ اڈلر اور بالخصوص یونگ اس ضمن میں ہماری زیادہ رہبری کرسکتے ہیں۔ یونگ کے نظامِ معیشت میں مذہب اساطیر اور اجتماعی لاشعور کو جو اہمیت ہے اس کی بناء پر ہم تصوف کے صوفیانہ ادب کی نفسیات سے قریب تر پہنچ سکتے ہیں۔ فرائڈ کا

مطالعہ شاید ہمارے لئے اس حد تک کار آمد نہیں ہو سکتا۔ لیکن بدقسمتی سے یوں نظر آتا ہے۔ جیسے
نقادوں نے یونگ کا مطالعہ بہت کم کیا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ بھی ہو کہ اس نے نفسیات کو فلسفے کے
قریب تر پہنچا دیا ہے۔ اس کے نظام کو سمجھنا اتنا آسان نہیں جتنا فرائڈ، اڈلر، اسٹیکل کی توضیحات
کو۔ تاہم ہمارے اپنے ادب کی روایات اور ہماری مشرقی اقدار و تمدن کے پیشِ نظر ہمیں تنقید میں
جس حد تک یونگ سے مدد مل سکتی ہے وہ شاید اور کسی سے نہیں مل سکتی۔

رُومانی تنقید

ڈاکٹر سلیم اختر

رومانی تنقید رومانیت کی ادبی تحریک کا ثمر ہے اس لئے رومانیت سے قطع نظر کرتے ہوئے رومانی تنقید کا جائزہ نہیں لیا جا سکتا۔ اسی تحریک کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ اس نے نشوونما پائی اور اس کے زوال کے ساتھ اس کا بھی انحطاط ہوا گو اب نہ تو رومانیت کی ادبی تحریک زندہ ہے اور نہ ہی رومانی ناقدین نظر آتے ہیں۔ لیکن رومان، رومانی، رومانیت، رومانی طرزِ احساس اور رومانی زاویہ نگاہ ایسے الفاظ و اصطلاحات آج بھی مستعمل ہیں اور لطیفہ یہ ہے کہ کثرتِ استعمال کے باوجود ان کے مفہوم میں قطعیت نہیں پیدا ہو سکی۔ چنانچہ بیشتر صورتوں میں یہ مفہوم کی گرہیں کھولنے کی بجائے مزید الجھنوں کو جنم دیتی ہیں اور میرے خیال میں تو رومانی یا رومانیت پر توضیحی مضمون قلم بند کرنے کے مقابلہ میں ایسا مضمون لکھنا کہیں آسان ہے جس کا عنوان یہ ہو کہ "رومانی کون نہیں"! اور رومانیت کیا نہیں!

اردو تنقید کا انحصار بالعموم انگریزی نظریات اور ان سے وابستہ اصطلاحات کی جگالی پر ہے اس لئے اردو تنقید میں رومانی اور رومان ایسی اصطلاحات نے کافی زیادہ الجھنیں پیدا کی ہیں اسی لئے تو اختر شیرانی شاعرِ رومان ہے اور سجاد حیدر یلدرم رومانی افسانہ نگار ہے جبکہ نیاز فتح پوری رومانی نقاد کہلایا۔

ان پر یہ لیبل اتنی طویل مدت سے چسپاں کئے جا چکے ہیں کہ کبھی کبھی تو شک ہونے لگتا ہے کہ کہیں واقعی یہ ایسے نہ ہوں۔ یہی نہیں بلکہ مختلف ناقدین نے بقدرِ ظرف غالب، اقبال اور فیض وغیرہ میں بھی رومانی عناصر دریافت کر رکھے ہیں۔

ویسے انگریزی میں بھی الفاظ کی نزاعی حیثیت برقرار ہے یہی نہیں بلکہ علوم کے پھیلتے دائروں کی مناسبت سے ان سے وابستہ مفاہیم میں بھی وسعت اور پیچیدگی پیدا ہوتی جا رہی ہے جس کا اندازہ ان اصطلاحات کے متنوع استعمالات سے لگایا جا سکتا ہے چنانچہ اگر ایک طرف

یف ایل لوکس نے ہومر کو پہلا رومانی مانا تو دوسری طرف سکاٹ جیمز نے لان جائی لنس کو جبکہ ان دونوں
یں صدیوں کا فاصلہ ہی نہیں بلکہ ایک شاعر تھا تو دوسرا ناقد۔

رومانیت اور اس سے متعلقہ مباحث میں لفظ رومان کلیدی حیثیت رکھتا ہے اس لئے اس لفظ کی اشتقاقی
تاریخ اور خواب خوانی کی مانند اس کی بدلتی تاریخ کے بارے میں بھی محققین نے دل کھول کر داد تحقیق دی ہے چنانچہ
لوکس نے محولا بالا تصنیف میں اس ضمن میں بیش بہا معلومات جمع کی ہیں سو اس کے بقول رومتہ الکبریٰ کے
سقوط کے بعد جب دور انتشار کا آغاز ہوا تو سرکاری زبان لاطینی (LINGUAS LATINA) کے ساتھ
ساتھ ایک عوامی بولی بھی معرض وجود میں آگئی جسے رومانی ROMANIC A LINGUAS کہتے تھے
اس سے ROMANICE اور ROMANCE ایسے الفاظ نے جنم لیا۔ قدیم فرانسیسی زبان کا ابتدائی نام
ROMANZ تھا۔ بعد ازاں صوبائی زبان ROMANCE کہلائی اسی طرح ایک زمانہ میں اسپینی کا نام بھی
ROMANCE ہی تھا۔ ان کے علاوہ لاطینی خاندان کی بعض اور بولیوں کے لئے بھی یہ نام استعمال ہوتا رہا ہے۔
فرانسیسی کے نام کی رعایت سے اس میں لکھے گئے ایک خاص نوع کے ادب کو بھی رومانس کہا جانے لگا چنانچہ
پہلے من گھڑت منظوم اور بعد ازاں نثری قصوں کے لئے بھی رومانس کا لفظ برتا جانے لگا۔ سترھویں صدی
میں اس کے مفہوم میں مزید وسعت پیدا ہوئی یعنی FABLE کی مانند اب رومانس ہر ماورائے عقل بیان
اور فینٹاسٹک تحریروں کے لئے استعمال ہونے لگا۔ چنانچہ اس دور کی رومانٹک تحریر بنیادی طور پر[2] فوق الفطرت
عناصر پر مبنی ہوتی تھی۔

اگر صرف لفظ و معانی کے ہر دم متغیر مفاہیم کا جائزہ مقصود ہو تو آکسفورڈ ڈکشنری ایک اور ہی کہانی
بیان کرتی ہے۔ سترھویں صدی سے اس کی تاریخ کے نقوش واضح تر نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ۱۶۳۸ء میں رومانس
بطور جھوٹی کہانی کے ہے تو ۱۶۵۹ء میں رومانٹک بطور جعلی کے ہے جبکہ ۱۶۶۳ء میں رومانسر جھوٹے کے لئے
آیا ہے۔ علاوہ ازیں (۱۶۵۳ء) ROMANCIRL ، ROMANY (۱۶۵۳ء) اور ROMANTICAL (۱۶۷۸)

1- ROMANTIC CRITICISM

2- THE DECLINE AND FALL OF ROMANTIC IDEAL P 55

3- THE MAKING OF LITERATURE P. 6

ایسے الفاظ بھی ملتے ہیں۔

اٹھارویں صدی میں رومانس سے وابستہ جھوٹ کے ساتھ ساتھ عجیب و غریب پراسرار اور تحیر خیزی کا مفہوم بھی وابستہ ہوگیا حتیٰ کہ اس نے قطعی طور سے جھوٹ والے مفہوم کی جگہ لے لی اور اب STRANGE AS ROMANCE عام استعمال ہونے لگا۔ چنانچہ پراسراریت اور تحیر خیزی کے اس نئے مفہوم نے جلد ہی گوتھک ویرانوں عجیب و غریب مناظر اور دل میں دہشت پیدا کرنے والے پراسرار مگر دل خوش کن مناظر کو بھی اپنے دائرہ میں شامل کر لیا۔

لفظ رومان کی تاریخ اور اس کے بدلتے مفاہیم کی طرف اشارہ اس امر کی وضاحت کے لئے ضروری تھا کہ یہ لفظ نہ صرف ایک طویل تاریخ کا حامل ہے بلکہ اس سے وابستہ مفاہیم کا سلسلہ بھی دراز ہے۔

رومانیت کی وضاحت کے لئے اس کا بالعموم کلاسیکیت سے موازنہ کیا جاتا ہے لیکن اس ضمن میں یہ ملحوظ ہے کہ رومانیت کے برعکس کلاسیکیت کسی ادبی تحریک کا نام نہیں بلکہ یہ تو فنون لطیفہ اور ادبی تخلیقات کی پرکھ کے لئے ایک مخصوص انداز نظر کا نام ہے۔ سیدھے سادے الفاظ میں یہی کہا جا سکتا ہے (ویسے اس پر بھی بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور خود اس لفظ کی اپنی ایک تاریخ ہے۔)

غالباً سب سے پہلے گوئٹے نے رومانیت VS کلاسیکیت قسم کی بحث کا آغاز کیا تھا اس کے بقول رومانیت مرض ہے جبکہ کلاسیکیت صحت! تقابلی بحث کا یہ انداز بہت مقبول ہوا اور یوں آنے والے ناقدین بالعموم کلاسیکیت اور رومانیت کا موازنہ کرتے رہے اور نہیں تو صرف یہی سمجھانے کو کہ کلاسیکیت جو کچھ ہے وہ رومانیت نہیں ہے بالفاظ دیگر کلاسیکیت کو مثبت قرار دے کر یا انداز نفی رومانیت کے خصائص اجاگر کئے جاتے رہے

گوئٹے نے ایک موقع پر کہا تھا

"اصل مسئلہ تو ایک تخلیق کا ہر لحاظ سے بہترین ہونا ہے اور دراصل ایسا ہو جانا ہی کلاسیکیت ہے۔"

جبکہ اس کے برعکس ستاں دال نے رومانیت کو آوازِ عصر اور تقاضائے وقت سمجھتے ہوئے کلاسیکیت کو کل کی چیز قرار دیا اس کے بموجب تمام اعلیٰ تخلیقات پہلے رومانی ہوتی ہیں۔ اور بعد ازاں قبول عام کے بعد وہ کلاسیکی بن جاتی ہیں جبکہ وکٹر ہیوگو نے کرامول کے دیباچہ میں رومانیت کو ادب میں آزاد پسندی کے رجحان کے مترادف گردانا

ونگ بییٹ نے اس تمام بحث کو یوں سمیٹا ہے

عجیب و غریب عام سے ہٹی شدید، اعلیٰ تر، انتہا پسندی اور انفرادیت ایسے خواص کی حامل رومانی تحریر ہے۔ جبکہ اس کے برعکس ہر وہ تحریر کلاسیکی ہوگی جو منفرد نہ ہو بلکہ ایک عمومی گروہ کی نیابت کرتی ہو۔

اس بحث کو "A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE" کے مولفین EMILE LEGOUIS اور LOUIS CAZAMIAN نے بہت خوبصورتی سے سمیٹا ہے ان کے بقول!

کسی تاریخی دور کے لحاظ سے کلاسیکیت کے عہد کے اختتام کا مطلب خود کلاسیکیت کی موت نہیں کیونکہ یہ تو ادبیات کی حیات میں اساسی وصف کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کا فن کارانہ تخلیق کے لازمی پہلوؤں کے ساتھ گہرا رابطہ ہوتا ہے اس کا غروب ہونا دوبارہ طلوع ہونے کے لئے ہوتا ہے (ص ۹۵۸)

اور اس سے وہ یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہوتے۔

جس طرح یادداشت کی صورت میں یاد کیا گیا مواد ذہن میں خوابیدہ حالت میں موجود رہتا ہے اسی طرح کلاسیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے اور اس کا احیاء دراصل ایک طرح کی بیداری ہی ہوتا ہے (ص ۹۹۹)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس طرح کلاسیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے تو اس کا جواب رومانیت کی اس تعریف سے مل جاتا ہے جو ہربرٹ ریڈ نے پیش کی ہے اس کے خیال میں رومانیت کا اصول اس تصور میں مضمر ہے کہ تخیل تشکیل پذیری کی قوت کا نام ہے۔ یہ وہ توانائی ہے جو دو عناصر کو گلا کر آمیخت کرتے ہوئے نت نئے روپ عطا کرتی ہے۔ متنوع عناصر سے جنم لینے والی یہ وحدت یا آمیزہ فن پارہ کہلاتا ہے [2] بالفاظ دیگر یہ تشکیل پذیری کی قوت ہے جو ہر عہد میں جاری و ساری رہتے ہوئے رومانیت کی تشکیل کا سامان فراہم کرتی رہتی ہے۔

1- "ROUSSEAU AND ROMANTICISM" P 18

2- "TRUE VOICE OF FEELING" P 176

یہ ہیں وہ بنیادی مباحث جو رومانیت کی تحریک اور رومانی تنقید کی تفہیم کے لئے ایک تناظر کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔

رومانیت کی تحریک کے مطالعہ سے قبل یہ ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ مدتوں تک انگریزی، فرانسیسی اور جرمن ادبیات یونانی اور لاطینی تخلیقات اور اصول نقد کی روشنی میں قدم قدم چلتی رہیں جس کا نتیجہ انفرادی سوچ کی موت میں ظاہر ہوا۔

انگلستان میں ڈرائیڈن (DRYDEN) اور جرمن میں ونکل مین (WICKEL MAN) نے سب سے پہلے یونانی اصول وضوابط کی زنجیریں توڑنے کی سعی کرتے ہوئے اپنے عصر کی آزاد ترجمانی پر زور دیا۔ انگلستان میں ورڈز ورتھ سے کافی پہلے ولیم بلیک پہلا شاعر تھا جس نے انگریزی شاعری کو یونانی قواعد اور اندھی تقلید کے طلسم سے آزاد کراتے ہوئے اس پر زور دیا۔

"ہمیں یونانی یا رومن مثالوں کی ضرورت نہیں ہمیں تو محض اپنی قوت تخیل۔ جو ہماری روحانی قوت سے وابستہ ہے کا پیرو ہونے کی ضرورت ہے۔"

بلیک نے شاعری کو الہامی قرار دیا اور وہ اس حد تک آزادی پسند تھا کہ قدیم عروض سے بھی اظہار بیزاری کیا۔ تخیل کی قوت کا قابل ہونا، شاعری کو الہام قرار دینا اور اظہار کے لئے نئے سانچوں کی تلاش پر جس انداز سے بلیک نے زور دیا تھا اس کی بنا پر ناقدین رومانیت کے ابتدائی اثرات اس کی تحریروں سے شروع کرتے ہیں۔ جرمنی میں لیسنگ (LESSING) بہت اہم نقاد تھا اس نے فنون لطیفہ اور ادبیات کے مطالعہ سے فن پارہ میں حسن ادا اور تاثیر کی خصوصیات پر بہت زیادہ زور دیا تھا اس کے علاوہ گوئٹے اور بعض فلاسفروں نے بھی رومانیت کے پرچار میں اہم کردار ادا کیا یہ بھی شاعری کو الہام اور شاعر کو پیغمبر قرار دیتے تھے۔

اسی دوران میں انگلستان میں ورڈزورتھ اور کولرج نے شاعری اور تنقید کا آغاز کیا اور ان ہی کو رومانیت کی ادبی تحریک اور رومانی تنقید کے بانی سمجھا جاتا ہے ان دونوں کے اشتراک سے ۱۸۰۱ء میں LYRICAL BALLADS طبع ہوئی۔ اس کے پیش لفظ میں ورڈزورتھ نے جن خیالات کا اظہار کیا وہی اس تحریک کا منشور اور رومانی تنقید کی اساس قرار پائے۔ اس کا یہ قول تو عالمگیر شہرت کا حامل ہے "شاعری قوی جذبات کے چھلک جانے کا نام ہے" آج شاید یہ بات اتنی اہم نہ محسوس ہو کہ اب ادب میں

جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کو اہم خیال نہیں کیا جاتا لیکن مخصوص موضوعات و مسائل کی دلدل میں پھنسی انگریزی تنقید کے لئے یہ ایک بے حد نزاعی تصور تھا ورڈز ورتھ کے بموجب شاعر کو صرف خود پر ایک پابندی عائد کرنی چاہیئے۔ اور وہ یہ کہ اس کی شاعری قاری کے لئے فوری مسرت کا باعث بنے یہ ایک اور نزاعی خیال تھا کیونکہ اس سے ادب برائے اخلاق کے کٹر نظریہ پر کاری ضرب لگی تھی۔ ورڈز ورتھ نے اس امر کی وضاحت بھی کر دی کہ حصول مسرت کی شرط کا مطلب فن پارہ کو اس کی اعلیٰ سطح سے گرانا مقصود نہیں بلکہ یہ تو کائنات کے حسن کے ادراک کا ایک انداز ہے یہی نہیں بلکہ یہ انسان کی اس عظمت کے لئے بھی خراج تحسین ہے جو تعقیع کے لبادے اتر جانے کے بعد رونما ہوتی ہے اس کے خیال میں یہ تو مسرت کے اس ابتدائی مگر عظیم اصول کے لئے بھی خراج تحسین کی حیثیت رکھتا ہے جس پر انسانی فہم، احساسات اور محرکات کا انحصار ہے

ورڈز ورتھ کے اس نظریہ کی ادبی اہمیت کو ڈیوڈ ڈلینر نے ان الفاظ میں واضح کیا۔

ورڈز ورتھ نے سترھویں اور اٹھارہویں صدی کے بہت سے ناقدین کے وضع کردہ فارمولے اخلاقی پرچار اور حصول مسرت میں سے اخلاقی پرچار کو خارج کر دیا لیکن اس کے ساتھ ساتھ مسرت کی آفاقی حیثیت پر اصرار کر کے اور انسان اور فطرت میں اس کی عالمی اہمیت پر زور دے کر اس نے خود کو فلسفہ نشاط کوشی کا اسیر ہونے سے بھی بچا لیا۔ اس نے افلاطونی الجھن کا ایک نیا ہی حل تلاش کیا یعنی شاعری نقل کی نقل نہیں بلکہ اس میں دونوں کی صاف اور حسیاتی تصویر کشی ملتی ہے ڈیوڈ ڈلینر نے جذبات کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے یوں اظہار خیال کیا۔ جذبات اور ان کی پرداخت انسان کے لئے مبتذل نہیں کیونکہ ہمارے یہ جذبات مبتذل نہیں بلکہ حصول علم کا ایک ذریعہ ہیں۔ چنانچہ جذبات، احساسات، مناسب اور موزوں حالات کے تحت ہمارے لئے بہبود اور خیر کا باعث ہوتے ہیں اور ان سے ہم علم اور محبت کے حصول میں ہر ممکن امداد حاصل کر سکتے ہیں۔

الغرض! مسرت، حسن اور جذبات رومانیت کی اساس قرار پائے اور ورڈز ورتھ نے اپنے پیش لفظ میں بعض ایسے سوالات بھی اٹھائے جن پر اب تک بطور خاص توجہ نہ دی گئی تھی مثلاً شاعر کیا ہے؟ وہ کس نوعیت کے تخلیقی عمل سے گزرتا ہے؟ اور کسی ذہنی حالت میں وہ قابل تخلیق ہوتا ہے؟ (یہ ایسے سوالات ہیں جنہیں نفسیاتی تنقید میں اساسی حیثیت حاصل ہے) ورڈز ورتھ نے شاعری کی زبان پر بطور خاص زور دیتے ہوئے تخلیق اور اس سے وابستہ جذبات و احساسات اور ان کے اظہار کے لئے چنی گئی زبان کے باہمی روابط

کی اہمیت اجاگر کرنے کی کوشش کی وہ کیونکہ فطرت اور تخلیق کار کو ہم آہنگ دیکھنا پسند کرتا تھا اس نے اس نے فطرت کی مانند سیدھی سادی اور تصنع سے عاری زبان اپنانے کی تلقین کی۔

سیموئیل ٹیلر کولرج رومانی تحریک ہی نہیں بلکہ انگریزی ادب کے ذہین ترین اور اقبول ٹی ایس ایلیٹ "خطرناک ترین" ناقدین میں سے ہے وہ بیک وقت ماہر لسان شاعر نقاد اور ڈرامہ نگار ہونے کے ساتھ ساتھ فلسفی بھی تھا۔ اور ہربرٹ ریڈ کے خیال میں تو انگریزی ادب کا پہلا نفسیاتی نقاد بھی! اور ان سب پر مستزاد اس کی نشہ بازی!

کولرج کے خیال میں کسی بھی نظم کا اولین اور اساسی مقصد صداقت کی ترجمانی نہیں بلکہ ابلاغ مسرت ہے وہ یہ تو تسلیم کرتا ہے کہ شاعری بحیثیت مجموعی مسرت کے ساتھ ساتھ صداقت کا بھی ابلاغ کر سکتی ہے لیکن نظم کے لئے صرف ابلاغ مسرت کی شرط لازم ہے جو نظم مسرت کے ابلاغ میں جتنی کامیاب رہے گی بحیثیت نظم بھی وہ اتنی ہی کامیاب قرار دی جا سکتی ہے اس کی دانست میں نظم مختلف اجزا کا مجموعہ ہوتی ہے اس لئے اچھی نظم وہ ہے جس میں کل کا ہر جزو بھی اپنی انفرادی حیثیت میں قاری کے لئے سامان مسرت بہم پہنچانے کا موجب بنے اس لئے شاعر کو زبان کی طرف بطور خاص توجہ دینی چاہیئے کیونکہ موزوں اور مناسب الفاظ سے بھی وہ مسرت پہنچانے میں کامیاب ہو سکتا ہے اس ضمن میں اس کا یہ قول غور طلب ہے۔

"بہترین الفاظ کا استعمال نثر ہے جبکہ بہترین الفاظ کا بہترین استعمال شاعری ہے"۔

اسی لئے اس نے اعلیٰ شاعری کے لئے یہ معیار وضع کیا کہ عمدہ شاعری وہ ہے جسے ہر بار پڑھنے سے نئی طرح کی مسرت حاصل ہو اگر کسی شعر میں الفاظ کے تغیر و تبدل سے کوئی فرق نہیں پڑتا تو وہ شعر بیکار اور درجہ شعریت سے گرا ہوا ہے۔

گو ورڈزورتھ کا پیش لفظ۔ رومانیت کا منشور سمجھا جاتا ہے لیکن کولرج کی مشہور تصنیف (BIOGRAPHIA LITERARIA 1817) رومانی تنقید ہی میں نہیں بلکہ انگریزی تنقید کی چند اہم ترین اور زندہ جاوید کتابوں میں شمار کی جاتی ہے یہ کتاب اس کی وسیع ذہنی دلچسپیوں جرمن فلسفہ سے شغف اور اس کی علمیت کا مظہر قرار دی جا سکتی ہے لیکن اس میں مباحث و مسائل کی تفہیم میں اس منطقی ربط کا لحاظ نہ رکھا گیا جو علمی تصانیف کے لئے سمجھا جاتا ہے۔ نتیجہ میں ایک ایسی تصنیف معرض وجود میں آئی جس نے ابھی تک اذہان کو مسحور اور ... کیا ہے۔

ایلیٹ نے اس پر بہت خوب تبصرہ کیا۔ اس کتاب کا مصنف اپنے زمانہ کا بہت بڑا عاقل اور احمق تھا اور شاید حد درجہ ابنارمل بھی۔ خود یہ کتاب شوق کو مہمیز بھی کرتی ہے اور بیزار بھی اور اس لئے یہ دانشمندانہ بھی ہے اور حماقت کی پوٹ بھی۔ اس کتاب میں تنقید میں تجربہ کا احساس تو ہوتا ہے لیکن اس کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اپنے موضوع پر بات کرنے کی صلاحیت کے علاوہ باقی سب کچھ اس میں مل جاتا ہے۔ جس سے کولرج کی بے ہنگم زندگی یکسر عاری تھی۔

صرف اسی سے کولرج اور اس کی کتاب کی تاریخی حیثیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کولرج کا سب سے اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے پہلی مرتبہ ادبی تنقید کو محض فن پاروں کے حسن و قبح کی جانچ سے بلند کر کے اسے فلسفیانہ گہرائی سے روشناس کرایا اور اس نے اپنی مثال اور اپنی عملی تنقیدوں اور نظریاتی بحثوں سے یہ واضح اور ثابت کر دیا کہ نقاد کے لئے فلسفہ منطق اور ادب کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے دیگر مروج علوم و فنون سے بھی واقفیت لازم ہے اس نے صحیح معنوں میں رومانی شاعری کے اس بنیادی اصول کو ادبی تنقید پر بھی منطبق کیا کہ شاعری کی مانند تنقید کا سرچشمہ بھی روحانی قوت اور الہام ہے اس لئے اس کی دانست میں کوئی شخص بھی محض علوم کے مطالعہ سے اچھا ناقد نہیں بن سکتا چنانچہ اس کے خیال میں رومانی نقاد کا حقیقی منصب فن پارہ میں شاعر کی تخیل کی کارفرمائی کا تعین کرتے ہوئے اس کی منفرد صورتوں کا جائزہ پیش کرنا ہے شاعر اور نقاد دونوں ہی الہام کی امداد سے حقیقت تک رسائی حاصل کرتے ہیں لیکن پھر بھی ان دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ شاعر تخلیق کرتا ہے جو ایک نوع کا امتزاج ہے جبکہ نقاد تنقید کرتا ہے جو ایک طرح کی تحلیل ہے سو اس کے الفاظ میں شاعر شعر کا خالق ہے تو ناقد شعر کا فلسفی

نقاد میں مذاق سلیم اور پختگی ذوق کے ساتھ ساتھ انہیں دوسروں تک منتقل کرنے کی صلاحیت بھی موجود ہونی چاہئے اور اسی لئے اس نے نقاد کے لئے علوم کے علاوہ فلسفہ و منطق کو ضروری قرار دیا تھا کیونکہ اس کے خیال میں ان ہی کی امداد سے وہ شاعر کے شعری الہام کے سرچشموں تک رسائی حاصل کر کے اپنے قارئین کی رہنمائی کے مشکل کام سے عہدہ برآ ہو سکے گا۔

کولرج نے جس انداز سے امیجینیشن اور فینسی میں امتیاز کر کے ان کے بنیادی اوصاف کی نشان دہی کرتے ہوئے تخلیق اور تخلیقی عمل میں ان کی کارفرمائیوں کو اجاگر کیا اس کی اہمیت آج تک برقرار ہے حالانکہ فلسفہ و نفسیات میں بھی ان مباحث پر بہت کچھ لکھا گیا لیکن کولرج نے تخیل کی جو تعریف کی وہ آج بھی زندہ ہے

ان دونوں کے بعد شیلے تیسرا اہم رومانی نقاد سمجھا جاسکتا ہے لیکن اس پر ورڈزورتھ اور کولرج کے خیالات کا گہرا اثر تھا چنانچہ اس نے بھی ان کی مانند الہامی قوت کو تسلیم کرتے ہوئے شاعری کو جذبات واحساسات کے اظہار کا وسیلہ گردانا قیود بیان اور عروضی پابندیوں وغیرہ کے سلسلے میں اس نے بھی اپنی باغیانہ انفرادیت کا ثبوت دیا اس کے خیال میں تخلیقی تخیل کا اظہار صرف PRIMITIVE LANUUAGE سے ہی ہو سکتا ہے۔

رومانی تنقید اور شاعری دراصل اس عہد کے قدامت پسند انگلستان میں ایک ایسی بغاوت تھی جس نے تخلیقی سطح پر اپنا اظہار کیا گو رومان اور رومانی طرز احساس ایسے الفاظ برقرار رہ گئے لیکن رومانی تنقید میں حسن، مسرت اور جذبات واحساسات پر جو زور دیا گیا اس کا طرز عمل خاصہ شدید ہوا چنانچہ بعد کی ادبی تحریکوں اور تنقیدی دبستانوں نے اس پر شدید تنقید کی۔ میتھو آرنلڈ نے ادب کو زندگی کی تفسیر قرار دے کر اس پر کاری ضرب لگائی ادھر انتہا پسندانہ صورتوں میں رومانی تنقید اور ادب برائے ادب کے نظریہ سے امتیاز کرنا بھی آسان نہ رہا چنانچہ مارکسی تنقید نے ان سب کی دل کھول کر مذمت کی کیونکہ مارکسی تنقید تو طبقاتی کش مکش کی تصویر کشی میں زندگی کے دکھوں اور المیوں کو محدب شیشہ میں سے دکھاتی ہے اس لئے وہ حصول مسرت کو کیسے تسلیم کر سکتے تھے یہی نہیں بلکہ الہام، روحانیت، وجدان اور ذوق ایسی اصطلاحات بھی مارکسی تنقید میں مردود قرار پائیں اس لئے ان پر استوار تنقیدی نظریات کے پنپنے کے امکانات بالکل ختم ہو گئے

ادھر مختلف ماہرین نفسیات کی تحقیقات نے انسانی شخصیت اور اس کی مختلف نفسی کیفیات کے بارے میں وسیع تحقیقات سے ادبی تنقید کو بھی بے حد متاثر کیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ حیاتیات وغیرہ نے انسانی جسم، دماغ اور اعصابی نظام کے بارے میں جو معلومات بہم پہنچائیں ان کی بنا پر تنقید کی زبان میں جذبات واحساسات، ہیجانات اور جبلتوں وغیرہ ایسی اصطلاحات سے شاعرانہ پراسراریت ختم کر کے ان کا علمی سطح پر مطالعہ کیا گیا۔ اس پر مستزاد بعد میں آنے والے ناقدین کا گروہ جس نے حصول مسرت کو کلیتاً مسترد کر دیا۔ مثلاً آئی اے رچرڈز نے ایک نفسیات دان RIBBOT کے حوالہ سے اس امر پر زور دیا کہ مسرت برائے مسرت کی تلاش مریضانہ رجحان ہے اور اگر اس کا خبط ہو جائے تو فرد عام زندگی میں ہمیشہ پژمردگی کا شکار رہے گا۔ چنانچہ اس نے PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM میں لکھا۔ اگر ورڈزورتھ اور کولرج کی جدید نفسیاتی نظریات سے واقفیت ہوتی

تو وہ شعری اقدار کی تشریح کے لئے مسرت کی جگہ کوئی اور موزوں قسم کا لفظ استعمال کرتے کیونکہ اس کے بقول: یہ کہنا کہ قاری محض مسرت کی خاطر ادب کا مطالعہ کرتا ہے اتنا ہی احمقانہ ہے جتنا یہ باور کر لینا کہ ریاضی دان حصول مسرت کے لئے مساوات حل کرتا ہے دونوں صورتوں میں حاصل ہونے والی مسرت بے انتہا ہو سکتی ہے لیکن بے انتہا مسرت کا یہ مطلب نہیں کہ لفظیہ کارکردگی محض اسی لئے معرض وجود میں آتی تھی۔

اخلاقی سبق:۔ ایک عصر کا الہام دوسرے عہد کے لئے حماقت!

سائنٹیفک تنقید

ڈاکٹر سلیم اختر

معیار پرستی کے نام پر تشریحی تنقید (JUDICIAL CRITICISM) ایسی تنقیدی دبستانوں کی جبریت کے خلاف ردعمل کے طور پر انگریزی تنقید میں ایک سے زائد ایسے دبستان معرض وجود میں آ گئے جن میں معیار پرستی کو تو مسترد کیا ہی گیا اس کے ساتھ ساتھ مفید، تعین قدر اور ادبی مراتب کی اہمیت سے بھی انکار کرتے ہوئے تجزیاتی تنقید اور استقرائی تنقید کے دبستانوں میں نقاد سے سائنسدان ایسی غیر جانبداری کا مطالبہ کرتے ہوئے تنقیدی معاییر کی تشکیل نو پر زور دیا گیا۔

گو مختلف اوقات میں بعض اور دبستانوں کو بھی سائنٹیفک قرار دیا جاتا رہا ہے لیکن اس ضمن میں تجزیاتی تنقید (ANALYTICAL CRITICISM) اور استقرائی تنقید (INDUCTIVE CRITICISM) زیادہ اہم ہیں اور ہر دبستان کے امام نے بھی اپنے اپنے طریقہ کو "سائنٹیفک" قرار دیتے ہوئے اپنی تنقید کو "سائنسی تنقید" سے موسوم کیا لیکن ان دونوں دبستانوں کے مطالعہ سے پیشتر اس امر کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ تنقید میں سائنس اور سائنٹیفک ایسی اصطلاحات بڑی گمراہ کن ثابت ہوئیں کیونکہ تجزیاتی اور استقرائی کے علاوہ تاریخی تنقید، نفسیاتی تنقید، اور اشتراکی تنقید کو بھی وقتاً فوقتاً سائنٹیفک کہا جاتا رہا ہے اسی ضمن میں ایک اور غلط فہمی کی طرف بھی توجہ دلانی ضروری سمجھتا ہوں اور وہ یہ کہ عام خیال کے برعکس سائنٹیفک تنقید کسی جداگانہ دبستان کا نام نہیں بلکہ تنقید کا ہر وہ طریقہ جس میں نقاد علمی انداز نظر اپنا کر کسی سائنس دان ایسی غیر جانبداری سے کام لیتے ہوئے ذاتی پسند و ناپسند اور نجی تعصبات سے ماورا ہو کر تخلیق کی چھان پھٹک کرتا ہو۔ اس لئے سائنسی اور سائنٹیفک کے الفاظ دان کے مفہوم میں کیونکہ قطعیت نہیں اس لئے انہیں داصطلاح نہ سمجھنا چاہیئے) استعمال کرتے وقت اس صراحت کی ضرورت ہوتی ہے کہ ان سے کون سا دبستان مراد لیا جا رہا ہے تاکہ ادب کے طالب علم اور تنقید کے قارئین بے جا الجھنوں سے بچے رہیں۔

آیئے! اب ان دونوں دبستانوں کا مطالعہ کریں

تجزیاتی تنقید

ڈیوڈ ڈیشز[1] اسے ایک جداگانہ دبستان نہیں مانتا۔ اس کے خیال میں یہ تو ادب کی تفہیم کا محض ایک انداز ہے جس کی مثالیں قدیم ترین تنقید میں سے بھی تلاش کی جا سکتی ہیں چنانچہ اس نے ارسطو، ڈرائیڈن، ڈاکٹر جانسن اور کولرج وغیرہ کا خصوصیت سے تذکرہ کرتے ہوئے ان کی تنقید کے بعض پہلوؤں کو تجزیاتی قرار دیا اگر ڈیوڈ ڈیشز کی اس رائے کو تسلیم کر لیا جائے اور تجزیاتی تنقید کو اس کے دبستانی مفہوم کی تخصیص سے علیحدہ کرتے ہوئے وسیع تر مفہوم میں استعمال کیا جائے تو پھر تنقید کے ہر اس طریقہ ہی کو تجزیاتی تنقید قرار دیا جائے گا جس میں ادب پارہ کے تشکیلی عناصر کے انفرادی مطالعہ سے نتائج اخذ کئے گئے ہوں اور ظاہر ہے کہ ایسا الفاظ ہی کی امداد سے ہوتا ہے کیونکہ الفاظ کے متنوع استعمال سے ادب میں جذبات و احساسات کی لطیف کیفیات کا ابلاغ کیا جاتا ہے اور اسی لئے ایسی تنقید بالآخر الفاظ ترکیب، تشبیہات و استعارات اور رمز و کنایہ وغیرہ کے گورکھ دھندے میں الجھ کر رہ جاتی ہے۔

اس عمومی بحث سے قطع نظر اگر جداگانہ دبستان ہونے کی حیثیت سے تجزیاتی تنقید کا جائزہ لیں تو بلا شبہ ولیم ایمپسن WILLIAM IMPSON کو اس کا سب سے اہم پیشرو قرار دیا جا سکتا ہے۔ آئی اے رچرڈز کا شاگرد تھا۔ رچرڈز کو الفاظ سے جو گہری دلچسپی رہی ہے وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں چنانچہ ایمپسن نے بھی اپنی تنقید کی اساس اس پر استوار کرتے ہوئے الفاظ میں معانی کی مختلف جہالت سے پیدا ہونے والے ابلاغی تنوع کے مخصوص مطالعہ کو ہی مقصود فن قرار دیا اس کی ان دو کتابوں کے یورپ اور امریکہ میں بڑے گہرے اثر ظاہر ہوئے۔

1- SEVEN TYPES OF AMBIGUITY 1930.

2. SOME PASTERAL 1935.

ایمپسن کے خیال میں شاعر کا کلام اس کے جذبات یا احساسات کی بنا پر ممتاز حیثیت نہیں اختیار کرتا بلکہ یہ تو زبان کا استعمال ہے جو اسے عام افراد یا نثر نگار سے ممتاز کرتا ہے بالفاظ دیگر شاعری ورڈز ورتھ کے قول کے برعکس جذبات کے بے ساختہ چھلک جانے کا نام نہیں بلکہ زبان کی ایک مخصوص صورت پذیری کا نام ہے رچرڈز کے خیال میں نقاد ابہام (AMBIGUITY) کی امداد سے زبان کو ایک نئی صورت عطا کرتا ہے اسی خیال کو ایمپسن نے

1- " C

اپنے تنقیدی نقطۂ نظر کی بنیاد بنایا اور ابہام کی سات انواع دریافت کر ڈالیں اور جب اس کی تنقید کو "تنقید نو" (NEW CRITICISM) قرار دیا گیا تو قطع نظر اس امر کے اس کا یہ نظریہ نزاعی ثابت ہوا۔ تو اس میں کم از کم اس کی جدت طبع کی داد کا انداز تو یقیناً پایا جاتا ہے۔ مختصراً اس کا استدلال کچھ یوں ہے۔ شاعری کی اساس زبان ہے جبکہ زبان کا بنیادی مقصد ابلاغ! اس لئے شاعری بھی ابلاغ ہے اب جب ابلاغ پر قصر شاعری استوار ہے تو ابلاغ کے تجزیاتی مطا[illegible] سے تین امور سامنے آتے ہیں (ا) وقت تخلیق یا ابلاغ کے عمل کی صورت پذیری سے بیشتر شاعر کی ذہنی کیفیات کیا تھیں (ب) اس ابلاغ کے نتیجہ میں قاری کے ذہن میں کیا کچھ تاثرات مرتب ہونگے۔ (ج) جب ابلاغ کے حوالہ سے جائزہ لیا جائے تو شاعر اور قاری کا ذہن کن کیفیات سے دوچار ہوگا——— ابلاغ اور اس کے حوالہ سے شاعر اور قاری کے اذہان میں نفسیاتی مطابقتوں کے مطالعہ اور ان کی نفسی اہمیت کی طرف بھی لے چلے رچرڈ نے بھی توجہ دلائی تھی۔

ایمپسن کے خیالات کے اس مجمل تذکرہ سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ تجزیاتی ادب پارہ کی تفہیم کے لئے الفاظ کو "کھل جا سم سم" ایسی طلسمی اہمیت دیتے ہوئے ان سے وابستہ تمام مفاہیم کا کھوج لگانے کی کوشش کرتا ہے اس کا یہ ایمان ہے کہ قاری اور مصنف کے درمیان الفاظ وسیلۂ ابلاغ ہیں اس لئے نقاد کے لئے یہ لازم ہے کہ وہ الفاظ کے تمام ممکنہ استعمالات سے واقف ہونے کے بعد ان سے و[illegible]یم کی تنوع جہان تک قاری کی رسائی کرا دے۔ یہی تنقید کا منصب ہے اور یہی نقاد کا کام اس لئے اس دبستان میں ادب پاروں پر فیصلے صادر کرنے تعین قدر کی ضرورت نہیں سمجھی [illegible] اس طرح مصنف کے خیالات اور نظریات وغیرہ کی بھی وہ اہمیت نہیں جو اظہار ابلاغ کو ہے لفظ کیونکہ ابلاغ کی کلید ہے اسلئے یہ تنقید صرف الفاظ ہی سے دلچسپی رکھتی ہے۔

الفاظ سے بڑھی ہوئی دلچسپی تجزیاتی تنقید کو شرق کی اس تنقیدی روایت کے کسی حد تک قریب کر دیتی ہے جس میں نقاد صرف ونحو اور علم بیان کے حوالہ سے اشعار کے حسن و قبح کا جائزہ لیتے تھے۔ تذکروں کی "تنقید" کا بھی کچھ ایسا ہی انداز رہا ہے۔ چنانچہ میر تقی میر کے نکات الشعراء سے لے کر شیفتہ کے "گلشن بے خار" تک سبھی اچھے تذکروں میں اشعار کی پرکھ اور تحقیق صرف الفاظ کو معیار بنا کر کی جاتی تھی۔ جب تنقید نے "صرف ونحو" کی بنا پر نظیر اکبر آبادی کو شاعر نہ مانا تو اس تنقیدی فیصلہ کی اساس الفاظ ہی بنے تھے۔ اسی طرح محمد حسین آزاد نے "آب حیات" میں مختلف شعراء کا جو تھوڑا بہت تنقیدی مطالعہ کیا اس کی بنیاد بھی الفاظ ہی تھے لیکن یہ امثال پیش کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ ان حضرات کی تنقید آراء یا تذکروں کی تنقید کو بھی ولیم ایمپسن کی "تجزیاتی تنقید" کا مماثل قرار دیا جا سکتا ہے۔ ان مثالوں سے صرف اس امر کا اشارہ کرنا تھا کہ

تجزیاتی نقاد کو الفاظ سے جو گہری دلچسپی ہے اس کی جھلک اور تنقید میں بھی کسی نہ کسی حد تک دیکھی جا سکتی ہے نیز
اس دو کے تنقیدی انداز اور طریق کار میں بعد المشرقین ہے۔

فیصلہ اور تعین قدر کو تنقید کی اساس سمجھا جاتا ہے لیکن اس دبستان میں ان دونوں کو اس بنا پر مسترد کر دیا گیا کہ
ان کے خیال میں فیصلہ فلسفیانہ عمل ہے جبکہ نقاد کو سائنسدان ایسی غیر جانبداری سے کام لیتے ہوئے ادب پارے
کی تشریح اور وضاحت کر دینی چاہیئے۔

چنانچہ ولیم ایمپسن کے بقول :۔

" جدید تجزیاتی تنقید ہر ایک مرحلہ پر قاری کو اصل متن پر رجوع کرنے پر مجبور کر دیتی ہے وہ نقاد کی تشریح سے
اتفاق کرے یا نہ کرے اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا لیکن نقاد کے استدلال اور بحث کی تفہیم کے لئے اصل متن کے محتاط مطالعہ
کی ضرورت ہوتی ہے اور اگر قاری نے عقل اور استدلال سے کام لے کر خود اپنی رائے مرتب نہ کی ہو تو اس کے لئے نقاد کے دلائل
کو رد کر دینا ممکن نہیں ہوتا۔

لیکن قاری کے نقاد کے دلائل کو تسلیم نہ کرنے سے بھی کچھ فرق نہیں پڑتا کیونکہ تجزیاتی نقاد صرف اپنی رائے کا
اظہار کرتا ہے اسے دوسرے پر مسلط نہیں کرتا۔

استقرائی تنقید

پروفیسر رچرڈ مولٹن (PROF RICHARD MOULTON) اس دبستان کا بانی ہے اور اس
کے خیال میں بھی تنقیدی سائنس میں ایسی غیر جانبداری پیدا کرنی چاہیئے اور یہ کہ نقاد کا سرے سے یہ کام ہی نہیں کہ
تخلیقات کے حسن و قبح کو اجاگر کرتے ہوئے ان کی ادبی قدر و قیمت متعین کرتا پھرے۔

اس کے بقول :۔

" آج کل تنقید کے مروج طریقوں میں تعین قدر کو سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور اس مقصد کے لئے تقابل
سے تخلیقات کا مقام متعین کرنے کی سعی کی جاتی ہے"۔
چنانچہ اس نے معیار پرستی کے نام پر کی گئی تنقید سے تنقیدی فیصلوں اور تعین قدر کی ہر نوع کی سعی کی سخت نکتہ چینی
کرتے ہوئے اپنی استقرائی تنقید کے ادبی منصب کو یوں بیان کیا ہے :۔
" اس کا مقصد ادبی تنقید کو استقرائی علوم کے زمرہ میں شامل کرنا ہے"۔

تنقید میں تعین قدر یا مقام تعین کرنے کے لئے موازنہ اور تقابل مطالعہ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور ہر عہد کی تنقید بھی ان پر اعتماد کرتی رہی ہے لیکن مولٹن کو یہ بھی گوارا نہیں اس کے بموجب تو جس طرح ایک ماہر نباتات گلاب اور گیندے کے پھولوں کو اچھا یا برا نہیں کہتا بلکہ وہ ان دونوں کے پھولوں کی جداگانہ انواع قرار دیتے ہوئے ان کا انفرادی لحاظ سے مطالعہ کرکے ان کی نمو اور افزائش کے قوانین دریافت کرتا ہے بالکل اسی طرح نقاد کو بھی یہ حق نہیں پہنچتا کہ مثلاً وہ شبلی کی مانند موازنہ انیس و دبیر کرنے بیٹھ جائے گو انیس اور دبیر ہم عصر ہونے کے علاوہ ایک ہی صنف میں طبع آزمائی بھی کرتے تھے لیکن استقرائی تنقید کی رو سے شبلی کا یہ کام نہیں کہ اگر دبیر کو انیس پر ترجیح دی جاتی ہو تو وہ موازنہ سے انیس کی فوقیت ثابت کرنے بیٹھ جائیں۔

استقرائی نقاد، تشریحی تنقید، معیار پرستی کے نام پر مروج جملہ تنقیدی نظریات کے خلاف ہیں ان کے خیال میں سائنسی علوم میں اصول و قوانین کا خارج سے نفاذ عمل میں نہیں لایا جاتا بلکہ مشاہدات اور تجربات سے انہی دریافت یا استقراء کے بعد مزید مطالعہ اور تفحص کے لئے انہیں راہنما بنایا جاتا ہے۔ یک ماہر نباتات نے ذاتی پسند و ناپسند سے بلند ہو کر گلاب اور گیندے کے پھولوں کی نمو، افزائش اور مرجھانے کے عمل کا مشاہدہ کرنے کے بعد جب ان کی حیات کے قوانین دریافت کر لئے تو پھر ان کا اطلاق اسی مخصوص نوع پر کیا جانے لگا اب اگر یک ماہر نباتات ایک کے قوانین کی روشنی میں کسی دوسرے کا مطالعہ کرتے ہوئے کچھ نتائج اخذ کرتا ہے تو ان کی صحت اور افادیت پر شبہ کی گنجائش رہ جاتی ہے بالکل اسی طرح نقاد کو بھی پہلے سے طے شدہ اصولوں، قدیم روایات یا دیگر تنقیدی ماڈلوں سے احتراز کرتے ہوئے سائنسدان ہی کی مانند کسی تخلیق کار کی تمام تخلیقات کے مطالعہ سے اس پر تنقید کے لئے تنقیدی اصولوں کا استقراء کرنا چاہئے گویا میر اور غالب کو ایک ہی معیار سے نہیں جانچا جا سکتا بلکہ کلیات میر اور دیوان غالب کے مکمل مطالعہ سے ہر دو کی تفہیم و تشریح کیلئے کچھ راہنما اصولوں کے استقراء کے بعد صرف ان ہی کی روشنی میں کلام کا جائزہ لیا جائے گا۔

اسی انداز نظر سے یہ بالکل عیاں ہو جاتا ہے کہ ہر قسم کی تنقید میں معیار پرستی پر کاری ضرب لگائی جا رہی ہے استقرائی تنقید تو اس میں کسی معیار کی تشکیل کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا کیونکہ ہر مصنف بلکہ ہر ادیب کے ساتھ ساتھ تنقیدی اصولوں میں بھی تبدیلی ہوتی جائے گی اور یوں ایک کو عظیم ثابت کرنے والے اصول دوسرے کی مذمت کا باعث بھی بن سکتے ہیں ہر چند کہ استقرائی نقاد نہ تو کسی کی عظمت ثابت کرتے ہیں اور نہ ہی مذمت چنانچہ مولٹن نے اپنی کتاب کے دیباچہ میں واضح طور پر اس امر کا اظہار کر دیا تھا۔

"استقرائی تنقید ادب پارہ کی تعریف یا مذمت سے بے نیاز ہے اور نہ ہی اس کا ادب پارے کے متعلق پایانی

محاسن سے کوئی تعلق ہے ...... استقرائی تنقید ادب کا سائنسی تحقیقات کی مانند جائزہ لے گی۔ یہ ادبی قوانین کو ادب پاروں میں سے تلاش کرتے ہوئے ادب کو بھی مظاہر فطرت کی مانند عمل ارتقا سے وابستہ قرار دیتی ہے یوں یہ ادب کے متنوع دبستانوں اور اصناف کے ساتھ ساتھ مختلف انواع میں درجہ بندی کر دیتی ہے ان میں سے ہر ایک کے مطالعہ کے لئے مخصوص میلان طبع ہی کی ضرورت نہیں بلکہ خارجی مداخلت بھی بے معنی ثابت ہوتی ہے۔"

بعض دبستانوں اور خصوصیت سے جمالیاتی تنقید میں ذوق اور وجدان کو جو اساسی اہمیت حاصل ہے استقرائی تنقید نے انھیں بھی مسترد کر دیا۔ ابھی پہلی مثال بھی ذہن میں رہے یعنی سائنس دان اگر ذاتی لحاظ سے گلاب پسند کرتا ہے تو محض اس کی پسندیدگی کو ذوق یا جمال پرستی کا نام دیجئے سائنسی لحاظ سے اگیندے کو پسند کرنے کا کوئی حق نہیں۔ سائنس دان ذاتی پسند ناپسند کو مشاہدہ، تحقیقات اور ان سے مستخرج نتائج کی صداقت کو تسلیم کرنے میں روڑا بننے نہیں دیتا اس اس عمل غیر جانبداری کی توقع نقاد سے بھی رکھی جاتی ہے یعنی وہ ذوق کے نام پر ذاتی پسند ناپسند اور معیار پرستی کے نام پر تعصبات سے بالاتر ہو کر تنقیدی مطالعات کرے چنانچہ مولٹن نے سخت الفاظ میں ان سب کی مذمت کی۔ اس کے بقول :

"تمام گفتگو یا بزعم خود نقادوں کی تحریروں میں تنقید پر جو لایعنی انبار ملتا ہے اس میں محض ادیبوں اور ادب پاروں کے خصائص کی فہرست مرتب کر دی جاتی ہے اور اس کے لئے بھی وہ ادبی ذوق پر مبنی ان قواعد اور دلائل پر تکیہ کرتے ہیں جن کی اساس ہی اس مفروضہ پر ہے کہ انہیں سبھی تسلیم کرتے چلے آئے ہیں۔"

استقرائی تنقید کا یہ پہلو تو واقعی قابل قدر ہے کہ اس نے تعصب، تنگ نظری اور اندھی روایت پرستی کی کھل کر مذمت کرتے ہوئے تنقید کو زیادہ ٹھوس اور قطعی بنانے کی سعی کی چنانچہ جن بزرگ نقادوں نے فارمولوں کو اپنا کر تخلیقات کی پیمائش کو تفریح طبع بنا رکھا ہو ان کے وقار کو واقعی اس سے ٹھیس پہنچ سکتی ہے لیکن اس ایک روشن پہلو سے قطع نظر اس پر اعتراضات کی فہرست خاصی طویل ہے۔

استقرائی نقاد یہ اساسی حقیقت فراموش کر دیتا ہے کہ ادب کا تعلق جذبات، احساسات اور ہیجانات سے ہے۔ ادیب ان کے حوالہ سے زندگی کی یوں عکاسی کرتا ہے کہ قاری کے جذبات، احساسات اور ہیجانات خاص طور سے متاثر ہوتے ہیں لیکن اس کے برعکس سائنس دان زندگی کو یوں دیکھتا ہی نہیں اسے احساسات کے لطیف، متموج اور جذباتی گہرائیوں سے کوئی واسطہ نہیں ۔۔ تو دو اور دو چار قسم کی قطعیت کی تلاش میں ہر چیز کو سائنٹیفک مشاہدات اور لیبارٹری میں

تجربات کی روشنی میں دیکھتا ہے اس پر مستزاد یہ کہ سائنس اشیاء اور وقوعات کو ان کی اصل صورت میں لیتی ہے۔ جبکہ ادب اشیاء اور وقوعات سے ذہن پر مرتب کرنیوالے اثرات کا تخیل کی رنگ آمیزی سے اور جذبات میں تموج پیدا کرنے والی زبان کے ساتھ قارئین تک ابلاغ کا نام ہے شاعر کے بقول:۔

ترے رخسار و گیسو کو بتا تشبیہہ دوں کیوں کر
نہ لالہ میں ہے رنگ ایسا نہ سنبل میں ہے بُو ایسی

لیکن سائنس دان کو لالہ اور سنبل کی افزائش کے اصولوں سے بھی دلچسپی ہوگی!

یہی نہیں بلکہ سائنس میں اشیا اور فطرت کا ان کی انفرادی صورت میں اس بنا پر بھی مطالعہ ممکن ہے کہ قوانین فطرت تغیر نا آشنا ہیں جبکہ افراد کے ذہن، نفسی ساخت اور شخصیت میں تنوع سے صد رنگی ہے اس لئے ادبی تخلیقات کا لیبارٹری ایسے غیر شخصی حالات میں کیسے مطالعہ کیا جاسکتا ہے؟ علاوہ ازیں ادب پارہ کی تخلیق میں سماجی، نفسیاتی اور تاریخی محرکات جو اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ استقرائی تنقید میں انہیں بھی نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔

اس طرح زبان کے استعمال میں بھی فرق ہے سائنس دان زبان میں قطعیت پیدا کرنے کے لئے اشارات ہی پر انحصار نہیں کرتا بلکہ تحریر میں کنایت اور تفہیم میں سہولت کے لئے اشارات (SIGNS) بھی وضع کرتا ہے۔ ہر لفظ لغوی معانی میں استعمال ہوتا ہے اس کے برعکس ادب میں تاثر سازی کے لئے الفاظ کو مجازی اور غیر معنوی معانی ہی میں استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ مبالغہ اور صنائع وغیرہ کی امداد سے مفہوم کو غیر شعوری طور سے قطعیت سے پاک کرنے کی بھی سعی ملتی ہے علامات اور تلمیحات وغیرہ کا استعمال اس پر مستزاد! چنانچہ سائنس دان کے برعکس شاعر یہ کہہ سکتا ہے:۔

اے ہمالہ، اے فصیل کشور ہندوستاں!
چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں

الغرض سائنس اور ادب کے اس تقابلی مطالعہ سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ جب دونوں میں اساسی لحاظ سے کوئی قدر ہی مشترک نہیں تو پھر ایک کی تفہیم کے لئے دوسرے کے طریق کار کو کیونکر سود مندی سے اپنایا جاسکتا ہے اور وہ بھی اس صورت میں جبکہ ہر دو کے مقاصد اور نتائج میں بھی بعد المشرقین ہے۔ یہ دبستان تواریخی حیثیت رکھتا ہے اور گو مولٹن کے ساتھ ساتھ گرینو اور رسل وغیرہ نے بھی اسمیں نام پیدا کیا لیکن نقادوں کی اکثریت نے اسے ہی نہیں بلکہ تنقید کے سرا سی دبستان کو ہی شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھا جس میں سائنس ایسی قطعیت اور غیر جانبداری کا دعویٰ کیا جاتا ہے چنانچہ خود آئی اے رچرڈز نے بھی (SPECULTIVE INSTRUMENT) اس نوع کی سائنسی تنقید

کا خاصا مضحکہ اڑایا۔ ہربرٹ ڈنگل نے سائنسی تنقید پر سخت نکتہ چینی کرتے ہوئے اسے مسترد کر دیا۔ اسی طرح ٹی ایس ایلیٹ نے بھی اپنے مضمون میں واضح الفاظ میں کہہ دیا۔

"تنقید نہ تو سائنس ہے اور نہ ہی وہ سائنس بن سکتی ہے۔"

آرکی ٹائپل تنقید

ڈاکٹر غلام حسین اظہر

تنقید کے نفسیاتی دبستان میں ژونگ کے دبستان کو دوسرے مکاتب فکر سے ممیز کرنے کے لئے ARCHETYPE CRITICISM (آرکی ٹائپل تنقید) کی اصطلاح وضع کی گئی ہے۔ اس اصطلاح کی وجہ جواز ژونگ کے افکار کے ادب و فن پر ہمہ گیر اور دوررس اثرات ہیں۔ فرائڈ اور ژونگ دونوں نے تخلیقی عمل کے سوتوں تک رسائی کی کوشش کی ہے۔ فرائڈ کی دانست میں تخلیقی عمل کے سوتے لاشعور سے پھوٹتے ہیں اور اس کے نزدیک لاشعور کی دنیا مسترد تمناؤں اور خواہشات سے عبارت ہے۔ لہٰذا ادب اور فن بھی ایک نیوراتی عمل قرار پاتے ہیں لیکن فرائڈ کے برعکس ژونگ کے یہاں لاشعور کے علاوہ اجتماعی لاشعور کا تصور بھی موجود ہے۔ وہ ادب اور فن دونوں کا منبع اور مبداء اجتماعی لاشعور کو قرار دیتا ہے۔ وہ اجتماعی لاشعور کو صدیوں کے تجربات و مشاہدات کا سرمایہ بھی خیال کرتا ہے اور ایک زبردست قوت محرکہ بھی۔ وہ اس امر کا قائل ہے کہ اجتماعی لاشعور کے ذریعے فن کار ادیب اور مفکر اپنا رشتہ ماضی سے جوڑتا ہے۔ حال سے بھی وابستہ رہتا ہے اور مستقبل کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی صلاحیت سے بھی ہم کنار ہوتا ہے۔ اس حقیقت کو پیش نظر رکھ کر ژونگ اجتماعی لاشعور کے بارے میں یہ کہتا ہے کہ اجتماعی لاشعور خیالات کا باعث نہیں بنتا بلکہ خود خیالات کے داخلی امکانات کو اجاگر کرتا ہے۔ انسان کے تخیل کی بلند پروازی کی حدود بھی متعین ہوتی ہیں۔ اجتماعی لاشعور کے نظریے سے ژونگ نے فرائڈ کے برعکس شاعر، ادیب اور فن کار کو اجتماعی اور انفرادی زندگی کا رہنما اور ثقافتی اور تہذیبی زندگی کا آئینہ دار تسلیم کیا ہے اور فن و ادب کو ایک نیوراتی عمل تصور کرنے کے بجائے ایک زبردست قوت محرکہ گردانا ہے جو فرد اور سماج دونوں کو نیوراتیت سے بچا کر ذہنی توازن اور سلامت طبع عطا کرتی ہے۔ جب کوئی سماج تبدیلیوں کی دہلیز پر کھڑا ہو تو ادیب اور فن کار ہی معاشرہ کی رہنمائی کے لئے آگے بڑھتے ہیں۔ میر، غالب اور اقبال کی شاعری ژونگ کے اس دعوٰی کا ناقابل تردید ثبوت ہے۔ تخلیقی عمل کو ایک مثبت

قوت تسلیم کرنے کا رجحان تحت مثالی تنقید کا اہم ترین وصف ہے۔

اس مکتب فکر کی دوسری نمایاں خوبی یہ ہے کہ ژونگ نے علامات کی تفہیم کی نئی راہیں بھی سجھائی ہیں فرائڈ نے علامات کو چند مخصوص جنسی مفاہیم تک محدود کر دیا تھا لیکن ژونگ نے علامات کو ایک ایسی قوت قرار دیا ہے جو لبیڈو کی توانائی کو ادبی سطح پر لاتی ہے اس سطح تک رسائی کے بعد جنسی توانائی روحانی و آفاقی قوت میں تبدیل ہو جاتی ہے ادب میں بھی علامات کا کام تہذیبی اور شخصی ارتفاع ہے علامات آفاقی سطح پر زندگی کی کرخت، بے رنگ اور کریہہ حقیقتوں کو ارتفاع بخش کر انہیں ثقافتی اور تہذیبی حسن اور رنگ و بو عطا کرتی ہیں، علامات کا عمل ہمیں ادبی اور ثقافتی ورثہ کے سوتوں تک پہنچنے میں بھی مدد دیتا ہے اور ثقافتی حسن اور نکھار کی پرکھ اور پذیرائی کا ملکہ بھی عطا کرتا ہے اس اعتبار سے یہ دبستان ثقافتی اور تہذیبی زندگی کی تفہیم اور اس کے نکھار دونوں کے لئے اہم ہی نہیں بلکہ ناگزیر ہے۔

ادبی اور ثقافتی علامات کے پراسرار اور مخفی مفاہیم کو گرفت میں لینے میں ژونگ نے آرکی ٹائپ کو وسیلہ کے طور پر استعمال کیا ہے، آرکی ٹائپ کو وہ احساس اور ادراک کے وہ مخصوص پیمانے قرار دیتا ہے جن کے پس پشت صدیوں تک پھیلے ہوئے تجربات و مشاہدات کی تکرار اور اعادہ موجود ہے ان تجربات و مشاہدات اور حقائق کی تکرار کی وجہ سے ہم مخصوص آرکی ٹائپ کے ذریعہ مختلف علامتوں کی وساطت سے اپنی داخلی اور خارجی زندگی کو بے نقاب کرتے ہیں مثلاً ہم نیکی اور بدی کی تمیز کے لئے روشنی اور تاریکی کی علامتیں استعمال کرتے ہیں بعض آرکی ٹائپ کو ادب اور فن اور تہذیبی مظاہر میں خصوصی اہمیت حاصل ہے اور وہ تصور زن (ANIMA) تصور مرد (ANIMUS) نقاب (PERSON) سایہ یا ظل (SHADOW) مادر عظمی اور بزرگ وغیرہ ہیں

آئیے دیکھیں کہ ان آرکی ٹائپ کا ہماری داخلی اور اجتماعی زندگی سے کتنا گہرا علاقہ ہے (WISE OLD MAN) یعنی بزرگ کا تحت مثال اعلیٰ روحانی صلاحیتوں کا ترجمان ہے جب انسان جذبات کی تندی و تیزی کے ہاتھوں مغلوب ہو جاتا ہے یا اندیشوں، وسوسوں، خدشات و خطرات میں اس حد تک گھر جاتا ہے کہ اسے ان خدشات سے نکلنے کی کوئی راہ دکھائی نہیں دیتی تو یہ تحت مثال ظہور پذیر ہوتا ہے داستانوں میں یہ تحت مثال ہمیں عمر رسیدہ بزرگ، پیر، جادوگر یا طبیب کی صورت میں قدم قدم پر نظر آتا ہے یہ ہیرو یا ہیروئن کی راہنمائی کرتا ہے اور انہیں ایسے عطیات بخشتا ہے جن کی مدد سے وہ مشکلات پر قابو پا لیتا ہے، الہ دین کا چراغ، سلیمانی ٹوپی وغیرہ بزرگ کے عطیات میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتے ہیں اردو غزل اور نظم میں جام جم، مسیحا، خضر

کی تلاش اسی تحت مثال کے مظہر ہیں۔ تصویر زن اور تصویر مرد ہمارے عائلی تعلقات کے بہت سے نازک، عمیق اور پہلودار مسائل کے ان گنت پہلوؤں کو روشن کرتے ہیں۔ نقاب کا تحت مثال ہمارے سامنے اجتماعی زندگی کے روپ بہروپ کو لاتا ہے بہت سے نقلی چہروں کی پہچان اسی تحت مثال سے ہی ممکن ہے۔ نقاب کا تحت مثال سماجی زندگی سے متعلق ہے تو سایہ یا ظل کا تحت مثال ہماری شخصیت کا وہ رخ پیش کرتا ہے جسے شعور قبول نہیں کرتا بلکہ شعوری طور پر ہم جس سے گریزاں رہتے ہیں کبھی اسے شیطان کہتے ہیں کبھی بھوت اور چڑیل، غزل میں یہ رقیب روسیا کی صورت میں جلوہ فگن ہے تو داستانوں میں کیدو کے روپ میں ہندستانی اساطیر میں ہماری اس سے مڈبھیڑ ورتراُپ میں ہوتی ہے دشمنی حسد اور رقابت، عداوت اور رشک کے پس پردہ کارفرما جذبات کا اظہار اکثر اسی تحت مثال کی صورت میں ہوتا ہے۔ مادر عظمیٰ کا تحت مثال محبت اور نفرت کی بہت سی عمیق صورتوں کو بے نقاب کرتا ہے۔ کالی روپ اور انا پورنا روپ اسی کے معروف مظہر ہیں۔ مادر وطن مادر ملت کی تراکیب اسی تحت مثال کی آئینہ دار ہیں ان تحت مثالوں پر اجمالی نگاہ ڈالنے سے ہی یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ آرکی ٹائپز کے نظریہ میں داخلی اور خارجی زندگی کا احاطہ کرنے کے کتنے ان گنت امکانات موجود ہیں

اس دبستان تنقید کا تیسرا اہم وصف یہ ہے کہ اس دبستان نے داخلی ہم آہنگی اور خود نظمی کے جوہر کو بھی عیاں کیا ہے۔ داخلی خود نظمی کے جوہر کو عیاں کرنے کے لئے ژونگ نے فردیت (INDIVIDUATION) کے عمل پر تفصیل سے بحث کی ہے جس کے ذریعہ فرد اور سماج دونوں شکست و ریخت کے عمل سے گزر کر ایک نئی تہذیبی اور ثقافتی اکائی میں ڈھلتے ہیں وحدت سے اربعیت اور اربعیت سے ایکتا تک پہنچنے کا عمل فن اور ادب اور تصوف کے مراحل میں نمایاں ہے بالفاظ دیگر نفس مطمئنہ تک رسائی کے عمل کو بھی ژونگ نے بالتفصیل پیش کیا ہے (MANDALA AND SELF) کی علامات اور الکیمیا کی کاوشیں اسی عمل کی مظہر ہیں اور ادب اور فن کے مظہر انسان کو خود نظمی اور خود ضبطی کے جوہر سے بھی شناسا کرتا ہے ہمارے صوفیانہ ادب میں اس حقیقت پر غیر معمولی زور دیا گیا ہے اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ژونگ کے اس دبستان کا ہمارے صوفیانہ دبستان ادب سے بھی اٹوٹ رشتہ موجود ہے۔

ادب اور آرٹ سے ژونگ کے افکار کے گہرے رشتے نے ادب اور آرٹ کے کئی ناقدین کو غیر معمولی طور پر متاثر کیا ہے ادب کے میدان میں ماڈ باڈکن ہاسٹرخ زمرتے شاعری اور داستان کے مطالعہ میں آرکی ٹائپز کے نظریہ کو برتا ہے مؤخرالذکر مصنف نے ہندوستانی دیو مالا ادب اور آرٹ کے مطالعہ میں خاص طور پر ژونگ کے نظریات

سے مدد لی ہے ژونگ کی فکری مساعی نے فریزر اور ٹائلر کے علمی سرمایہ کو بھی نئے مفاہیم سے مالا مال کیا ہے۔ اور دیومالا اور اساطیر کے مطالعہ کے نئے پیمانے وجود میں آتے ہیں جوزف کیمبل نے HERO WITH A THOUSAND FACES میں یونانی دور کے ادب سے لے کر عصر حاضر تک ہیرو کے بدلتے ہوئے معیاروں کی مدد سے انسانی فکر کی تبدیلیوں اور ارتقائی مراحل پر روشنی ڈالی ہے اریخ نیومان نے انسانی شعور کے مراحل اور آرٹ کے ان گنت پہلو کو ہویدا کیا ہے۔ کیسرر اور کیرینی نے قدیم انسان کی تہذیبی زندگی کی دریافت کے جو نئے معیار دریافت کئے ہیں ان کی بنیاد بھی ژونگ کی فکر پہ استوار ہے۔ جوائس کا ناول، ایلیٹ کا فن بھی اس مکتب فکر نے متاثر کیا ہے

مغربی ادب کی طرح اُردو تنقید بھی ژونگ کی فکر سے متاثر ہوئی ہے ژونگ کے زیر اثر اُردو تنقید میں ادب کو تہذیبی اور ثقافتی زندگی کے پس منظر میں پرکھنے کا آغاز ہوا ہے اس تنقید کے شاہکار، اردو شاعری کا مزاج اور تخلیقی عمل میں ڈاکٹر وزیر آغا کے علاوہ ڈاکٹر محمد اجمل نے اجتماعی لاشعور کے نظریہ کو عملی تنقید کی صورت میں برتا ہے۔ لوک کہانیوں کا نفسیاتی مطالعہ ان کی ژرف بینی کی اہم عطا ہے وزیر آغا و ڈاکٹر محمد اجمل کے بیان ژونگ کے اثرات غالب ہیں تو سجاد باقر رضوی نے ژونگ سے زیادہ اریخ نیومان کی فکر کو اپنی تنقید میں اہمیت دی ہے ابن فرید کی تنقید میں بھی ژونگ کی فکر کا عنصر شامل ہے۔ گرچہ وہ ژونگ کے نکتہ چینیوں میں سے ہیں اور انہوں نے ژونگ کی فکر کے کئی پہلوؤں کا کڑا احتساب بھی کیا ہے ان کے دیومالا اور علامت جیسے فکر انگیز مضامین ژونگ کی فکر سے استفادہ کا پتہ دیتے ہیں جیلانی کامران بھی اسلامی تہذیب کے تناظر میں علامات کا مطالعہ کرتے ہیں لیکن اس تناظر تک خود کو محدود کرنے کے باوجود مذہب عشق کی علامتوں کا مطالعہ ژونگ کی فکر کے اثرات کا پرتو لئے ہوتے ہے سلیم اختر نے امیر حمزہ سے زلوسن تک میں اُردو داستانوں کو ژونگ کی فکر کی روشنی میں جانچنے کی طرح ڈالی ہے اب تک اُردو تنقید میں وزیر آغا، محمد اجمل، سجاد باقر رضوی ابن فرید، جیلانی کامران اور سلیم اختر نے ژونگ کی فکر سے تنقید کے نئے چراغ روشن کئے ہیں لیکن آہستہ آہستہ اس دبستان کے اثرات بڑھتے جا رہے ہیں ہماری اپنی تہذیبی تشخص کی کھوج اس دبستان سے فیض اٹھائے بغیر ممکن نہیں۔ اس وجہ سے مستقبل کا کوئی بھی نقاد ژونگ کی فکر سے چشم پوشی نہیں کر سکتا۔

اخلاقی نظریۂ تنقید

مشتاق قمر

ادبی سطح پر سماجی آدمی ایک ایسا واضح موڑ ہے جہاں سے کسی قدر وثوق کے ساتھ بات کا آغاز کیا جا سکتا ہے کیونکہ بات کرنے والا لامحالہ اپنے سماجی آدمی کی اخلاقیات کی حدود میں پیدا ہونے والے سوالوں کا جواب فراہم کرنے کی سعی کرے گا اور کوئی ایسی سعی ہی اسے خاص منزل تک پہنچانے میں معاون ثابت ہو سکے گی۔ افلاطون نے فطرت کے نقالوں (شاعروں) کو اپنی مثالی ریاست سے یک بینی و دو گوش نکال دینے کا حکم یونان کے سماجی آدمی کی اچھائی کے حصول کی خاطر صادر کیا تھا۔ یوں بھی ادب میں سب سے زیادہ اہم عنصر "سماجی آدمی" ہوتا ہے کہ ادب اسی سماجی آدمی کے عمل اور اس کے اعتقادات کی عکاسی کرتا ہے۔ بین الاقوامی یا آفاقی آدمی کی کوئی حقیقت نہیں اس کا تعلق مستقبل کے سنہری زمانے سے ہے۔ اسی طرح بین الاقوامی عمل کوئی ایک اکائی نہیں یہ بہت ساری اکائیوں کے تعاون اور اشتراک کا مجموعہ ہے لیکن یہ ایک علیحدہ مسئلہ ہے۔ افلاطون تک تو ادب میں سماجی آدمی کی حیثیت یک طرفہ تھی اور اسے ایک خاص نظریاتی درجہ حاصل تھا لیکن ادب میں ارسطو کی آمد سے ادب اور سماجی آدمی کا رشتہ ایک نئے زاویے سے قائم ہوا اور جہاں ادب کو خالص ادب یعنی زندگی کے عمل کی فطری نقالی کا ایک ذریعہ قرار دیا گیا وہاں اخلاقی نظریۂ ادب یا مقصدی ادب (DIDACTIC LITERATURE) کے علیحدہ وجود اور اس کی اہمیت کو بھی ایسی ہوا ملی کہ اسے ایک مستقل ادبی قدر کی حیثیت حاصل ہو گئی۔

لیکن افلاطون پہلا اور غالباً آخری نقاد تھا جس نے اخلاقیات کو ادب کے رد و قبول کا پیمانہ ٹھہرایا۔ افلاطون کی مثالیت کے بعد انسان پرستی (HUMANISM) اور نئی انسان پرستی (NEO HUMANISM) جیسی واضح اخلاقی اور مارکسیت جیسی خالص اقتصادی تحریکات میں بھی نہ تو اخلاقی عناصر کی موجودگی کو ادب کے لئے لازمی قرار دیا گیا اور نہ ان کی نفی پر زور دیا گیا۔ آرنلڈ[1] اور رسکن یکسر تقریباً تمام مغربی

---

[1] THE LITERARY CRITICS BY GEORGE WATSON

ادب کے نقادوں نے اخلاقیات کو اچھے ادب کے لئے ایک وصف قرار دیا لیکن محض ایک وصف. کُل کا ایک جزو
نہ کہ کل کے حصول کا واحد ذریعہ. کچھ یہی صورت حال مشرقی ادب میں ملتی ہے. عربی، فارسی، اردو، چینی، جاپانی،
روسی، دنیا کی تمام زندہ زبانوں کے قدیم اور جدید ادب میں اخلاقیات کا درجہ ایک وصف کا ہی رہا. اگرچہ
جیسا کہ پہلے مذکور ہو چکا ہے ان اخلاقیات کا دائرہ کار اپنے اپنے مخصوص سماجی آدمی کے عمل اور اس کے مادی
اور غیر مادی اعتقادات کی روشنی میں ہی مدون اور مرتب ہوا اور ہو رہا ہے. لیکن ادب کے دیگر عناصر کی قیمت پر
اخلاقیات کے حصول کی کبھی حوصلہ افزائی نہیں کی گئی. عیسائیت اسلام اور بدھ مت کے زیر اثر تخلیق ہونے
والے ادب میں جہاں جہاں یہ وصف "تندگی کے عمل کی فطری عکاسی" کے اصول پر حاوی ہوا اور ادیب یا شاعر
نے خطیبانہ لہجہ اختیار کیا. اس کی ادبیت کو مشکوک قرار دے دیا گیا فارسی میں سعدی، شیرازی کی گلستان بوستان
کی ادبی حیثیت ان کی مذہبی اور درسی حیثیت کے سامنے ماند پڑ جاتی ہے ڈانٹے کی ڈیوائن کامیڈی کے گردا پنی
تمام تر عظمت اور ادبیت کے باوجود ایک غیر ادبی تقدس کا ہالہ بھی نظر آتا ہے. خود ملٹن کی "جنت گم گشتہ" میں اس
امر کا قدرے حیرت کے ساتھ مشاہدہ کیا جا سکتا ہے کہ اس طویل نظم کے وہ حصے جن کا تعلق دوزخ سے ہے.
ادبی لحاظ سے "جنت" والے حصوں سے کہیں زیادہ تاثر چھوڑتے ہیں چنانچہ ادب میں اخلاقیات کے بے محابا اور
بے محاطا استعمال نے ایک نئے قسم کے ادبی (یعنی صوفیانہ) رویہ کو جنم دیا اور جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں اس تحریک
کے زیر اثر پیدا ہونے والے ادب کا نام احترام کے ساتھ تو لیا جاتا ہے مگر اسے عام ادبی اصولوں کی کسوٹی پر پرکھا
نہیں جاتا. اس کا باعث ادب اور ادیب کے مابین وہ خاص نسبت تناسب ہے جس کا متوازن استعمال اعلیٰ
ادب کے لئے لازمی تصور کیا جاتا ہے ادیب کی حیثیت ایک مشینی ڈھانچہ کی ہے اور ادب اس کی پیداوار ہوتا
ہے. پیداوار اپنے مشینی ڈھانچے کی خوبیوں، خامیوں سے عاری نہیں ہو سکتی یہی باعث ہے کہ ایک اچھے ادیب کے
لئے اچھا انسان ہونا بھی لازمی سمجھا جاتا ہے اچھے انسان سے مراد ادیب کا ظاہری رویہ نہیں بلکہ اس کی باطنی کیفیت
ہے غالب ہزار بے توش سہی مگر دنیا کا کوئی بھی اخلاقی نظام رجو مذہبی عصبیت سے آزاد ہو) اس جیسے مرنجاں
مرنج، با شعور اور بے ضرر انسان کو قبول کرنے میں پس و پیش سے کام نہ چلے سکتا. خود ٹی ایس ایلیٹ جیسا
نقاد جو تخلیقی عمل میں شخصیت کی مکمل نفی پر اصرار کرتا ہے. اپنے دور کے ادب میں سب سے بڑا مذہب
پرست اور اخلاقی نظریۂ تنقید کا مبلغ سمجھا جاتا ہے. یوں. بہ نظر غائر دیکھا جائے تو ایلیٹ کا شخصیت کی
مکمل نفی کا اصول تخلیق سے شخصیت کی علیحدگی نہیں بلکہ تخلیقی عمل کے دوران میں شخصیت کا مکمل تعرف بنتا ہے

اور اس طرح ایبیٹ کے نزدیک ایک اعلیٰ ادب پارہ کی تخلیق کے لئے مشین اور پیداوار کی مکمل ہم آہنگی اور یک جہتی لازمی اصول کا درجہ اختیار کر لیتی ہے اسی ضمن میں اس کا مضمون مذہب اور ادب اس کے اخلاقی نظریۂ تنقید کے بارے میں ایک دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔

مشین اور پیداوار کے اسی تناسب میں افلاطون کی مثالیت سے پیدا ہونے والی غیر متوازن کیفیت کے ردعمل کا ارسطو کی خالص ادب کی تحریک کی صورت میں اظہار ہوا، افلاطون کا مثالی "سماجی آدمی" فرشتہ اور اس کی ادبی پیداوار فرشتوں کے فرمودات کا درجہ رکھتی تھی لیکن خود ارسطو نے زندگی کو محض سامنے والی زندگی سمجھ لیا تھا اور اس کے نزدیک انسان، ادبی انسان، کی حیثیت مووی کیمرہ سے زیادہ کی نہیں تھی چنانچہ ارسطو کے ہاں جو غیر متوازن کیفیت پیدا ہو گئی تھی اس کا ردعمل مقصدی ادب کی صورت میں نمودار ہوا

شروع شروع میں مقصدی ادب سے مراد محض خطیبانہ تحریریں لی گئیں اور اس کے زیر اثر مذہبی ادب پروان چڑھنے لگا۔ معجزاتی اور اخلاقی کھیل انہی دنوں کی یادگار ہیں۔ عجمی ادب میں مثنوی مولانا روم اس کی عمدہ مثال ہے لیکن رفتہ رفتہ مشین اور پیداوار کے تناسب میں توازن قائم ہونے لگا۔ جوں جوں مذہب کی گرفت ڈھیلی پڑتی گئی خالص اخلاقیات کا ایک واضح نظام سامنے آنے لگا۔ اور اس کے ساتھ ہی ادب کے بنیادی اصولوں اور ضرورتوں کا احترام بھی ہونے لگا۔ اس درمیانی کیفیت کے دوران میں پیدا ہونے والے ادب میں ڈیوائن کامڈی، پیراڈائز لاسٹ اور گلستان بوستان عالمی شہرت رکھتی ہیں۔

درحقیقت ادبی سطح پر ہر قسم کا اظہار چاہے اس کی محرک شعوری کیفیات ہوں یا لاشعوری، ایک خاص منزل پر پہنچنے کی سعی ہوتی ہے اور اس منزل تک رسائی پانے کی تگ و دو میں ادیب ایک خاص شخصی، روایتی، ثقافتی اور تہذیبی رویہ کا اظہار کرتا ہے جس سے اس منزل کی نشاندہی ایک خاص زاویہ سے ہو جاتی ہے اور یہی زاویۂ نگاہ ادبی مقصد ہوتا ہے البتہ بسا اوقات یہ ادبی مقصد گرد و پیش میں فعال حقیقتوں اور فوری ضرورتوں سے ہم آہنگ نہیں ہوتا اور غلطی سے اسے غیر مقصدی ادب کا نام دے دیا جاتا ہے حالانکہ ہر بامعنی تخلیق کا کچھ نہ کچھ مقصد ضرور ہوتا ہے۔ ایک بے معنی تخلیق کا کوئی مقصد نہیں ہو سکتا اس لئے ہر بے معنی چیز غیر تخلیقی اور بدیں وجہ غیر ادبی ہوتی ہے ہر بامعنی تخلیق (یعنی بامقصد ادب پارہ) کی اپنی اخلاقیات ہوتی ہے قطع نظر اس کے کہ اس کا تعلق زمان و مکان کے کن دوائر سے ہے۔ لیکن اخلاقیات کے نقطۂ نگاہ سے ایک بامعنی اور بامقصد تخلیق کے لئے لازمی ہے کہ وہ اپنے سماجی آدمی یا اس کے حوالے سے کائنات کی سچائیوں کے بارے میں اظہار خیال

کرے، پھر اخلاقی نقطۂ نگاہ سے مقصد مثبت نتائج برآمد کرنے کے لئے مثبت رویہ اختیار کرتا ہے۔
داداازم اور سرریت پسندی جیسی تحریکوں کے بھی اپنے مقاصد تھے اور کم از کم ان تحریکوں کے مبلغین کے
نزدیک یہ مقاصد مثبت تھے لیکن ان کے حصول کے لئے جو طریق کار استعمال کیا گیا اس کے منفی ہونے میں خود
ان کے مبلغین کو بھی انکار نہیں تھا لہٰذا ادب کا وہ نقاد جو اخلاقیات سے تعلق رکھتا ہے ایسی تحریکات کے
زیر اثر پیدا ہونے والے ادب کو بنظر استحسان نہیں دیکھ سکتا اس کے برعکس کلاسیکی ادب جیسی تحریک
جس میں سارا زور ہیت کی پختگی پر دیا جاتا ہے اخلاقیات کا ایک مکمل اور جامع نظام رکھتی ہے رومانی ادب کی تحریک جسے بجا
طور پر کلاسیکیت کا ردعمل اور اسکی مخالف تحریک کا نام دیا جا سکتا ہے اور جو ہیت کے بجائے مواد اور موضوع اور سلسلے والی
(زندگی کے بجائے تصور اور تخیل پر زور دیتی ہے) ادب میں اخلاقی اقدار کے نفوذ کو انتہائی لازمی گردانتی ہے
اس تحریک سے منسلک ادبا شعرا کے نزدیک فطرت کی حیثیت روحانی تجربہ کے سب سے بڑے ذریعہ
کی تھی اور ورڈزورتھ (جو اس کا سب سے بڑا مبلغ تھا) فطرت کو ایک اعلیٰ اخلاقی قدر تصور کرتا تھا انسان
پرستی کلاسیکی ادب کی تحریک سے براہ راست متاثر تھی۔ کلاسیکی ادب کے دور میں انسان کی حیثیت کائنات
میں مرکزی نقطہ کی سی تھی۔ اور انسان ایک ایسا "سماجی آدمی" تھا۔ جو نہ صرف قابل عزت باشعور اور تخلیقی
قوت کا مالک تھا بلکہ وہ اپنے لئے جو سماجی نظام تخلیق کرنا چاہتا تھا اس میں ایک تعلیم یافتہ انسان کے
لئے معقول اور با اخلاق زندگی بسر کرنے کے پورے مواقع بھی موجود تھے۔ اس تحریک سے تعلق رکھنے والے بعض
(ارا سمس جیسے) فنکار تو مذہبی روایت سے وابستہ رہے جب کہ کچھ مثلاً مونتین وغیرہ) مذہب سے
"کلیتہً" دستبردار ہو گئے۔ لیکن دونوں صورتوں میں اخلاقیات کے ساتھ ادب کی وابستگی لازمی تصور کی
گئی۔ اس نظریہ کا احیا "نئی انسان پرستی" کی شکل میں ہوا جس میں اخلاقیات کے سیکولر اصول وضع
ہوئے اور سائنسی تعقل کی بڑھتی ہوئی تنقید کے مقابلہ میں "مذہبی الٰہیات" کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی۔
چنانچہ اٹھارہویں صدی کے ادب میں جن جمالیاتی اقدار کے پرچار کا آغاز ہوا تھا "نئی انسان پرستی" میں
اخلاقیات کے ساتھ ساتھ انہیں بھی ایک خاص مگر مشروط مقام دیا جا رہا ہے۔ مشرق میں عربی، فارسی
اور اردو ادب کے علاوہ چین کے قدیم ادب میں بھی نظریہ اخلاقیت کے آثار ملتے ہیں۔ تیسری صدی قبل مسیح
کے چین میں تو شی کے ادب میں ہیت کے ساتھ ساتھ "مواد" کی اخلاقیات پر بھی زور دیا گیا اور

پھر سارے چینی ادب میں اخلاقی اقدار کا اثر و نفوذ، مذہبی اور غیر مذہبی روایات کے ساتھ ساتھ کسی نہ کسی شکل میں موجود
رہا حتی کہ ۱۹۱۷ء کے ادبی انقلاب میں ہو شی اور چن تو ہسو جیسے اعلیٰ پائے کے نقادوں اور علما کی تائید و
حمایت حاصل تھی (صرف زبان کو عوامی بنانے کے لئے انقلابی اقدامات کئے گئے ادب کے موضوعات میں کسی قسم کی
تبدیلی عمل میں نہیں لائی گئی اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ورڈز ورتھ اور کولرج کی رومانیت پسندی کے زیر اثر
زبان و بیان کو عوامی اور سہل بنانے کی ایک ایسی ہی تحریک میں ادبی موضوعات کو با اخلاق بنانے کے لئے بھی چین
تبدیلیوں پر زور دیا گیا تھا۔ ہو شی اور چن تو ہسو کو اس سے کوئی سروکار نہیں تھا۔ اصل وجہ یہ تھی کہ چینی ادب
کی اخلاقی روایات اس قدر مضبوط اور صحت مند تھیں کہ ان میں کسی قسم کی تبدیلی کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی گئی
چین کے سیاسی انقلاب کے بعد حال ہی میں جو ثقافتی انقلاب آیا ہے اس میں بھی وہاں کے سماجی آدمی کے مخصوص
حالات اور نظریات کے پیش نظر ایک خاص نوع کا فلسفہ اخلاقیات وضع کیا گیا ہے اور سارے چینی ادب پر اس
فلسفہ کا اثر ہے اس سے البتہ ادبی اخلاقیات کی ایک نئی جہت سامنے آتی ہے کہ اخلاقیات کے لئے مذہبی وابستگی
قطعی ضروری نہیں مذہب سے الگ تھلگ اس کا ایک اپنا نظام بھی ہو سکتا ہے لیکن اخلاقیات کا اگر لازمی طور
پر اپنے سماجی آدمی کے حوالے سے ہی "اپنی چاہیئے" کا تعین کرتا ہے۔ درحقیقت تخلیقی عمل میں سماجی آدمی کی حیثیت
ایک مضبوط مرکز کی سی ہوتی ہے۔ اور ادبی اخلاقیات کا سارا نظام اس کے گرد گھومتا ہے انگریزی کے ابتدائی
ادب کے "سماجی آدمی" کا تعلق اس علاقے کی ثقافتی تہذیبی اور جغرافیائی روایات سے قطعاً نہیں تھا جب علاقے
میں یہ ادب پروان چڑھ رہا تھا چنانچہ اردو ادب میں ایک "غریب الوطن" سماجی آدمی کی تخلیق ہوئی نظیر اکبر آبادی
کے ہاں اسے پاؤں دھرنے کو جگہ مل گئی اقبال نے اس کی جغرافیائی حدود متعین کیں اور پاکستان کے معرض وجود
میں آنے کے بعد اسے اپنی غریب الوطنی سے چھٹکارا ملا۔ اس لحاظ سے اردو ادب دنیا کا واحد اور انوکھا ادب
ہے کہ اس کا سماجی آدمی پہلے اور اس سماجی آدمی کی تہذیبی اور ثقافتی سچائیوں کے لئے جغرافیائی حقیقت بعد
میں تشکیل پذیر ہوئی۔ اردو ادب عربی عجمی اخلاقی روایات کی براہ راست پیداوار ہے جس پر مذہب اور تصوف
کا اثر و رسوخ جاری تھا۔ ۱۹۳۵ء میں ترقی پسند تحریک کے آغاز تک یہ روایات کسی نہ کسی شکل میں اپنی موجودگی
کا بھرپور احساس دلاتی رہیں اردو تنقید کو واضح طور پر چار ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے اول ابتدائی دور
جو تذکروں پر مشتمل ہے تذکروں کا تعلق تاثراتی تنقید سے تھا۔ اور اگرچہ تاثراتی تنقید میں اصول کے بجائے نقاد
زیادہ اہم ہوتا ہے لیکن تذکرہ نگار چونکہ ایک خاص اخلاقی روایت کا حامل "سماجی آدمی" ہوتا تھا اس لئے تذکروں

میں ایک باقاعدہ اخلاقی نظام کی نشاندہی ہوتی ہے قدرتی طور پر یہ نظام عربی عجمی روایات کے مذہبی اور صوفیانہ اخلاقی نظام سے ہم آہنگ دکھائی دیتا ہے دوسرے دور کا آغاز سرسید کی تحریک سے ہوتا ہے اس تحریک کے اغراض و مقاصد سیاسی، سماجی اور مذہبی تھے اس تحریک نے جو اخلاقی نظام تشکیل کیا اس پر تصوف کے بجائے مذہب کی گرفت زیادہ مضبوط تھی اور یہ ایک فطری امر تھا ایک قوم ابھی تشکیل کے مراحل طے کر رہی تھی اغراض و مقاصد کے لئے ملی روایات (جن کے سوتے عربی روایات سے پھوٹتے تھے) سے اکتساب کیا گیا۔ سرسید مذہب میں ترامیم کے قائل تھے حالی قدرے قدامت پسند واقع ہوئے تھے لیکن اس تحریک کے زیر اثر کام کرنے والے اپنے مشترک مقاصد کے پیش نظر فروعی اختلافات کے باوجود ایک دوسرے سے منسلک ہیں چنانچہ سرسید کی تحریک نے ادب میں جس قسم کے اخلاقی نظام کی بنیاد ڈالی تھی اس کے نقادوں میں حالی، شبلی، آزاد، وحید الدین سلیم، مولوی عبدالحق، مولانا عبدالماجد دریابادی نیاز فتح پوری، آل احمد سرور، ڈاکٹر عبادت بریلوی، وقار عظیم کے نام قابل ذکر ہیں۔ اردو ادب کی تنقید کا تیسرا دور ترقی پسند تحریک سے شروع ہوتا ہے یہ تحریک ادب میں ایک خاص قسم کی اخلاقیات کا تقاضا کرتی ہے لیکن ایک ترقی پسند اپنے سماجی آدمی کے حوالے سے بات نہیں کرتا۔ اس کے نزدیک اپنے سماجی آدمی کی کوئی مرکزی حیثیت نہیں اس لئے اس تحریک کی اخلاقیات کچھ زیادہ با معنی اور وزنی نہیں شاید یہی وجہ ہے کہ یہ تحریک اپنی پہچان کسی خاص اخلاقی نظام کے بجائے ایک خاص معاشی نظام سے کراتی ہے اردو تنقید کا چوتھا دور اس سے جلا وطنی کے ایام کے خاتمہ کے ساتھ ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء سے ہوتا ہے اس دن اردو ادب کے سماجی آدمی کو صدیوں کی خانہ بدوشی کے بعد ایک ٹھوس زمین پر اپنے خیمے گاڑنے نصیب ہوئے تھے اس دور کی ابتدا میں ترقی پسند تحریک کا پلہ بھاری رہا۔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ ایک نیوٹرل آدمی بھی معرض وجود میں آیا جسے (زیادہ سے زیادہ) تقسیم اور اس کے اثرات کا نوحہ خواں یا قصیدہ گو کا لقب دیا جا سکتا ہے۔ سماجی آدمی کی طرف سے نیوٹرل آدمی کی مکمل چشم پوشی نے ترقی پسند تحریک کو من مانی کے خوب مواقع مہیا کئے حلقہ ارباب ذوق کی تحریک نے سماجی آدمی کی طرف پوری توجہ دی لیکن اس تحریک کے پاس کوئی ایسا اخلاقی نظام نہیں تھا جس کا براہ راست ادب کے سماجی آدمی کے اندرون سے تعلق قائم ہو سکتا پھر کافی عرصہ بعد جیلانی کامران نے عربی عجمی روایت کا نعرہ لگایا لیکن تب تک حالات کافی بدل چکے تھے اردو ادب کا سماجی آدمی اس روایت سے مکمل اور کامیاب استفادہ کرنے کے بعد اسے بہت پیچھے چھوڑ آیا ہے اب وہ نئے حالات اور نئی جغرافیائی حقیقتوں کی روشنی میں ترتیب پانے والے ایک نئے اخلاقی نظام کی ضرورت تھی چنانچہ یہ تحریک بھی کچھ زیادہ مقبول نہ ہو سکی یوں بھی اس تحریک سے کسی خاص اخلاقی نظام کی نشاندہی

نہیں ہو پاتی۔ اسے زیادہ سے زیادہ ایک ادبی منشور کا نام دیا جا سکتا ہے، جس سے اُردو ادب کے سماجی آدمی کا ناطہ ایک بار پھر اپنے صحیح تناظر سے منقطع ہو جاتا ہے کم و بیش اسی زمانہ میں ڈاکٹر وزیر آغا کی معرکۃ الآرا تصنیف "اُردو شاعری کا مزاج" میں تہذیبی اور ثقافتی اخلاقیات کا ایک جامع پس منظر پیش کیا گیا یہ کتاب بنیادی طور پر عملی تنقید سے تعلق رکھتی ہے ڈاکٹر وزیر آغا نے اس میں ایک استقرائی طریق کار اختیار کر کے جہاں اُردو ادب کے سماجی آدمی کی تہذیبی اور ثقافتی اخلاقیات کو برصغیر کی قدیم سماجی روایات سے ڈھونڈ نکالا ہے وہاں اس پر العروالثیاتی تہذیبی اثرات کی نشاندہی بھی کی ہے گویا اُردو شاعری کا مزاج اپنے سماجی آدمی کو اس کے لاشعوری اور تاریخی آئینہ میں دیکھ کر اسے مکمل جغرافیاتی حقیقتوں کا احساس دلاتی اور اپنے پس منظر سے مضبوطی کے ساتھ چمٹے رہنے کا درس دیتی ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے ہم اس واضح نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ اخلاقی نظریہ تنقید سے مراد تعظیم و تکریم کے اصولوں یا شیخ جی کے شریفانہ انداز گفتگو سے نہیں بلکہ یہ نظریہ ادب میں اخلاقیات کے بنیادی اجزائے ترکیبی پر مبنی ایک ایسے نظام کی تدوین و تنظیم کرتا ہے جس سے پیدا ہونے والے سماجی آدمی کا اگر معاشرتی، اقتصادی، ثقافتی اور تہذیبی عوامل و عناصر کی روشنی میں اس کے گرد پھیلے ہوئے مفاہیم یعنی زندگی کی اقدار کا تعین کرتا ہے۔

تنقیدی و تحقیقی موضوعات پر لکھنے کے اصول

ڈاکٹر جمیل جالبی

آج کا موضوع یہ ہے کہ تحقیق و تنقیدی موضوعات پر لکھنے کے اصول کیا ہیں؟ یہ ایک ایسا وسیع موضوع ہے جسے ایک گھنٹے کے لیکچر میں پورے طور پر سمیٹا نہیں جا سکتا۔ اسی لئے کم وقت میں بہت سی باتیں پیش کرنے کا طریقہ میں نے یہ سوچا کہ پہلے چند بنیادی باتیں بیان کروں اور پھر انہیں مثالوں سے واضح کر دوں تاکہ اس موضوع کا ایک خاکہ آپ کے سامنے آ جائے۔ اپنے موضوع کی وضاحت سے پہلے یہ بتاتا چلوں کہ دنیا کے سارے اصول بے معنی اور بے کار ہیں جب تک ان اصولوں پر چلنے والے میں پیدائشی صلاحیت، کام کرنے کی دھن اور اپنی منزل تک پہنچنے کا عزم نہ ہو۔ میں جو کچھ کہوں گا اس کا مقصد یہ ہو گا کہ میں صرف راستے کی نشاندہی کر دوں۔ اس کے خطرات و مشکلات سے آگاہ کر دوں۔

ہر نارمل انسان ذہانت کے اعتبار سے کم و بیش ایک سا ہوتا ہے۔ جو فرق ہوتا ہے وہ صرف درجوں کا فرق ہوتا ہے۔ اس لئے یہ فرض کرتے ہوئے کہ آپ سب ذہانت کے اعتبار سے نارمل ہیں، اور آپ میں لکھنے کی پیدائشی صلاحیت موجود ہے اور آپ میں لگن اور عزم بھی ہے۔ میں اپنے موضوع کی طرف آتا ہوں۔ اچھا لکھنا ایک مشکل کام ہے۔ وہ خواہ نثر میں لکھا جائے یا نظم میں لیکن نثر میں لکھنا نظم میں لکھنے سے اس لئے زیادہ مشکل ہے کہ اس کے لئے آپ کو تیاری کر کے بیٹھنا پڑتا ہے۔ تیاری کرنی پڑتی ہے، مطالعہ کرنا پڑتا ہے اور سوچ کر اپنے نقطۂ نظر کو پیش کرنا پڑتا ہے۔ ابہام شاعری کی جان ہے لیکن یہی ابہام نثر کی خرابی ہے۔ نثر میں اچھا افسانہ لکھنا مشکل کام ہے لیکن اچھا تحقیقی و تنقیدی کام کرنا اس سے بھی زیادہ مشکل کام ہے۔ یہ فطری صلاحیت اور ذہانت کے ساتھ ساتھ صبر آزما، دقت طلب کام ہے اسی لئے تحقیقی و تنقیدی موضوعات پر لکھنے کے لئے ضروری ہے کہ لکھنے والے کو یہ معلوم ہو کہ

۱۔ وہ کیا لکھنا چاہتا ہے اور کیوں لکھنا چاہتا ہے؟

۲۔ اس لکھنے کے لئے اُسے کیا تیاری کرنی ہے؟

پہلی بات کے دو حصے ہیں۔ آپ کیا لکھنا چاہتے ہیں اور کیوں لکھنا چاہتے ہیں۔ "آپ کیا لکھنا چاہتے ہیں" کے سوال کے ساتھ غور و فکر کا عمل شامل ہو جاتا ہے اور دوسرے حصے سے کہ "آپ کیوں لکھنا چاہتے ہیں" آپ کی تحریر کا مقصد واضح ہو جاتا

ہے، جب تک یہ دونوں باتیں آپ کے ذہن میں صاف نہ ہوں، اس وقت تک آپ کی تحریر میں کوئی معنی اور کوئی نقطۂ نظر پیدا نہیں ہو سکتا، اس کے بعد دوسرا مرحلہ آتا ہے۔ یہ مرحلہ لکھنے سے پہلے کا مرحلہ ہے یعنی آپ کو لکھنے کے لئے کیا تیاری کرنی ہے کون کون سی کتابیں اس موضوع پر پڑھنی ہیں تاکہ اپنے موضوع سے آپ نہ صرف واقف ہو جائیں بلکہ آپ کو یہ بھی معلوم ہو جائے کہ دوسروں نے اس موضوع پر کیا لکھا کیا کہا اور کیا سوچا ہے۔ اگر آپ کو بھی وہی کہنا ہے جو دوسروں نے کہا ہے اور جو مطالعے سے آپ کے سامنے آگیا ہے تو پھر وہی کچھ کیا لکھنے کے معنی یہ ہوں گے کہ آپ وہی کچھ دہرا رہے ہیں اور وہی کچھ کہہ رہے ہیں جو پہلے لکھا اور کہا جا چکا ہے۔ اس صورت میں آپ کی تحریر محض ایک خلاصہ کی حیثیت رکھے گی اور ایسے میں مناسب یہ ہے کہ آپ کو لکھنے کے مرحلے میں قدم نہیں رکھنا چاہئے۔ لیکن اس موضوع پر سب کچھ پڑھنے کے بعد آپ کے خیال میں ایک زاویہ ابھی ایسا ہے جو اب تک سامنے نہیں آیا ہے تو پھر آپ کو لکھنے کی طرف مائل ہونا چاہئے۔ دراصل زاویہ اور نقطۂ نظر ہی وہ بنیادی چیز ہے جو آپ کی تحریر کو وقعت اور انفرادیت عطا کرتی ہے ورنہ تنقیدی تحریر نصابی ضرورت کی تحریر بن کر رہ جائے گی اور یہ پرائمری اسکول کے اس مدرس کے سوال کا جواب ہوگی جس نے انسپکٹر آف اسکولز کی موجودگی میں ساری جماعت سے یہ سوال کیا کہ بچو! بتاؤ رانا سانگا میدانِ جنگ سے کیا دبا کر بھاگا اور سب نے ایک زبان ہو کر کورس کے انداز میں جواب دیا دیا "جناب والا دُم" یہ بات کہہ کر میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ آپ کی تحریر چبائے ہوئے لقموں کی طرح نہیں ہونی چاہئے۔ اس میں ایک زاویہ ہونا چاہئے جو آپ کا اپنا زاویہ ہو اور جو نہ صرف غور و فکر اور مطالعے سے بلکہ زندگی اور اس کے مسائل کے حوالے سے پیدا ہوا ہو، اور جسے آپ بیان کرنے کے لئے لفظوں کو وسیلۂ اظہار بنا رہے ہیں۔ اسی مخصوص زاویئے کی اہمیت ہی آپ کی تحریر کو وہ قوت اور زور عطا کرے گی جس سے دوسرے متاثر ہوں گے یہ یاد رہے کہ آپ اس لئے لکھتے ہیں کہ آپ کی بات دوسروں تک پہنچے اور آپ کے خیالات سے دوسرے بھی متاثر ہوں   اگر یہ صورت نہیں ہے تو پھر لکھنے کی ضرورت ہی نہیں ہے بلکہ آدمی خود اپنے ذہن میں لکھتا ہے آخر آپ اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کے لئے ہی تو لکھتے ہیں۔ بہرحال جب آپ نے اپنے موضوع پر پڑھ لیا۔ اس پر غور و فکر کر لیا۔ نوٹس بنا لئے۔ انہیں مرتب کر لیا اور آپ کا نقطۂ نظر خود آپ کے ذہن میں صاف ہو گیا تو پھر آپ کے باطن میں وہ اضطراب، وہ کرب پیدا ہوگا جو آپ میں لکھنے کی خواہش تیز تر کر دے گا۔ گویا لکھنے سے پہلے آپ نے چار کام کئے۔

۱۔ پہلے اپنے موضوع سے پوری طرح واقفیت حاصل کر لی۔

۲- آپ نے غور و فکر کے بعد اپنا نقطۂ نظر متعین کر لیا۔

۳- آپ نے اس نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے حوالے جمع و مرتب کر لیے۔

۴- اور آپ اس موضوع پر اتنے محو و منہمک ہو گئے کہ آپ کے وجود میں اس کے اظہار کی بے چینی پیدا ہو گئی۔ اس کے بعد آپ کے سامنے یہ مسئلہ رہ گیا کہ آپ اپنی بات کس طرح کہیں کہ وہ زیادہ سے زیادہ لوگوں سے ابلاغ کر سکے، اسے کہاں سے شروع کریں اور کیسے شروع کریں کون سی بات پہلے کہیں اور کون سی بعد میں تاکہ آپ اپنی بات اس ترتیب سے کہیں کہ وہ دوسروں کو اس طرح متاثر کرے جس طرح آپ خود اس بات سے متاثر ہیں۔ اس منزل پر پہنچ کر غور کرتے کرتے اچانک ایک لفظ یا ایک جملہ آپ کے ذہن کے دریچے پر دستک دے گا اور آپ کہیں گے یہ میرا پہلا جملہ یا پہلا لفظ ہے۔ ممکن ہے یہی وہ جملہ ہو جس کی آپ کو ضرورت تھی یا آپ محسوس کریں کہ یہ جملہ تو نہیں ہے اور مزید غور کرنے کے بعد آپ کے ذہن میں کوئی اور جملہ کاغذ پر آ جائے۔ اس طرح جو تحریر وجود میں آئے گی اس میں مطالعہ، تفکر، نقطۂ نظر اور آپ کا باطن شامل ہو گا اور یہی وہ سطح ہے جہاں تنقید اور تخلیق کے حدود مل کر ہو جاتے ہیں۔ یہ بات میں ادبی تحریروں کے بارے میں کہہ رہا ہوں۔ صحافیانہ تحریریں میرے دائرۂ کار سے خارج ہیں۔ لکھتے وقت سارا زور لکھنے پر ہونا چاہیے اور وہ اس لیے کہ کیا لکھنا ہے اور کیوں لکھنا ہے؟ یہ آپ پہلے ہی طے کر چکے ہیں۔ لکھنے کے دوران جو تبدیلیاں آپ کے ذہن میں آئیں گی یہ وہ تبدیلیاں ہوں گی جن کا مقابلہ کرنے کے لیے آپ کا ذہن پہلے سے تیار ہے۔ لکھتے وقت آپ کو ان باتوں کا خیال رکھنا چاہیے۔

۱- اپنی بات کو جہاں تک ممکن ہو عام بول چال کی زبان میں لکھیں۔ انگریزی، عربی و فارسی کے ایسے الفاظ استعمال نہ کریں، جن کے لیے اردو میں الفاظ موجود ہیں۔ ادق عربی الفاظ اور کثرت سے فارسی تراکیب سے بھی گریز کریں۔

۲- لکھتے وقت ایسے لفظ تلاش کریں جن سے آپ کی بات اسی قوت سے پڑھنے والوں تک پہنچے جس قوت سے وہ آپ کے اندر موجود ہے۔ ممکن ہے لکھتے وقت آپ چند لفظوں یا چند جملوں سے مطمئن نہ ہوں اور سوچ رہے ہوں کہ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ اس لفظ یا اس جملے سے پورے طور پر ادا نہیں ہو رہا ہے تو آپ اس پر مزید غور و فکر کرنے کے لیے نشان لگا لیں اور لکھنے کے عمل کو جاری رکھیں۔

۳- جب آپ ایک چیز لکھ رہے ہوں تو پھر اس عرصے میں دوسری چیز نہ لکھیں بلکہ اپنے موضوع کے ساتھ اٹھتے، بیٹھتے اور سوتے جاگتے اس کے ساتھ زندگی بسر کرنے کا ہنر سیکھیں۔

اس طرح آپ کا جب پہلا مسودہ تیار ہو جائے تو اُسے ایک دفعہ پڑھ کر جو تبدیلیاں کرنا چاہتے ہیں کر لیں۔

اور مسودہ کو چند دن کے لئے یوں ہی پڑا رہنے دیں اور اس کے ساتھ شب و روز بسر کرتے رہیں۔ کچھ دن بعد جب آپ اُسے پھر پڑھیں گے تو آپ کی بے اطمینانی بڑھ جائے گی آپ اس میں مزید کانٹ چھانٹ کریں گے اور آپ کا جی چاہے گا، حرام خوری کی بات دوسری ہے، کہ آپ اُسے دوبارہ صاف کریں۔ دوبارہ صاف کرنے سے آپ مکررات کو خود بخود نکالتے جائیں گے۔ بات کو کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کی کوشش کریں گے اور جب آپ کا مسودہ صاف ہو جائے گا تو آپ اس سے پہلے سے زیادہ مطمئن ہوں گے۔ اعلیٰ درجے کی کوئی تحریر اس عمل سے گذرے بغیر سدا بہار پھول کھلانے سے قاصر رہے گی۔ آپ اپنے مسودہ سے جب تک خود پورے طور سے مطمئن نہ ہو جائیں اسے اشاعت کے لئے نہ بھیجیں اور جب وہ منزل آجائے کہ آپ خود یہ کہنے لگیں کہ میں اب اس کو اس سے بہتر نہیں بنا سکتا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اب آپ کا مسودہ تیار ہے۔ ایسی تحریر نہ صرف اختصار کی حامل ہو گی بلکہ اس میں دوسرے ذہنوں کو متاثر کرنے اور اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کی صلاحیت بھی ہو گی۔ تکرار سے گریز اور کم سے کم لفظوں میں بات کہنے کی صلاحیت آپ کی تحریر کو بلند درجہ عطا کرے گی اور اسے آپ اسی طرح بروئے کار لا سکتے ہیں جس طرح میں نے بتایا۔

مختصر لکھنے کے لئے طول طویل لکھنے کے مقابلہ میں زیادہ وقت درکار ہوتا ہے۔ مولانا محمد علی جوہر نے جو اپنی غیر معمولی سیاسی مصروفیات کی وجہ سے حد درجہ عدیم الفرصت تھے "کامریڈ" اخبار میں ایک طول طویل اداریہ لکھا اس وقت تحریک خلافت زوروں پر تھی۔ اداریے نے لوگوں کو متاثر کیا لیکن ایک صاحب بصیرت نے مولانا کے اداریے کی تو تعریف کی لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی کہا کہ "مولانا! اگر یہ مختصر ہوتا تو اس کا اثر کہیں زیادہ ہوتا۔" مولانا محمد علی جوہر نے اس بات کو توجہ سے سُنا اور کہا "محترم! آپ کی بات نہایت درست ہے لیکن مختصر لکھنے کے لئے میرے پاس وقت نہیں ہے۔" بظاہر بات ایک چٹکلا معلوم ہوتی ہے لیکن اس میں اچھے اسلوب کا ایک گہرا نکتہ پوشیدہ ہے۔ مختصر لکھنے کے لئے یقیناً وقت کی ضرورت ہوتی ہے اور اس عمل سے گذرنے کی ضرورت ہوتی ہے جس کا اظہار میں نے ابھی آپ کے سامنے کیا ہے ممکن ہے اس منزل کو سر کرنے کے لئے آپ کو مسودہ ایک بار دو بار یا تین بار صاف کرنا پڑے تاکہ اس سے وہ اثر پیدا ہو سکے جو آپ کا مطمح نظر ہے محمد حسین آزاد نے "آبِ حیات" کو کئی بار صاف کیا۔ تبدیلیاں اور پھر بار بار تبدیلیوں سے اس کی وہ صورت پیدا ہوئی جو آج ہمارے سامنے ہے اور اسلوب کا شاہکار ہے۔ یہ کہنا کہ میں نے قلم برداشتہ لکھا ہے کوئی قابل فخر بات نہیں ہے۔ اصل بات تو یہ ہے کہ آپ نے جو کچھ لکھا ہے کیا یہ وہی ہے جو آپ لکھنا چاہتے تھے۔ ٹالسٹائی نے اپنے ضخیم ناول "وار اینڈ پیس" کو سات آٹھ دفعہ

صاف کیا اور ہر بار ایسی تبدیلیاں کیں جو بنیادی نوعیت کی تھیں اور آج یہ ناول دنیا کے بہترین ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔

اگر ٹالسٹائی اس پر اتنی محنت نہ کرتا تو یقیناً ایک شاہکار سے محروم ہو جاتے اصل چیز وہ ہے جو آخری شکل میں سامنے آئی ہے پڑھنے والے کے لئے اس بات کی اہمیت نہیں ہے کہ آپ نے اسے کتنی بار لکھا ہے "بہار عجم" ٹیک چند بہار کی سات جلدوں میں ایک ضخیم فارسی لغت ہے۔ ٹیک چند بہار لفظوں کی تشریح کو مسلسل اس طور پر بدلتے رہے کہ ان کے معنی اختصار کے ساتھ واضح ہو سکیں۔ ان کا ارادہ آٹھویں بار بھی پورے مسودہ کو صاف کرنے کا تھا کہ وہ وفات پا گئے اسی محنت و تشریح نگاری کی وجہ سے آج بھی یہ لغت مستند فارسی لغت کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ آپ کی تحریر اسی وقت سدا بہار بنے گی جب کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہی گئی ہو۔ جب اس میں علم و فکر کے جوہر شامل ہوں اور جب اس میں آپ کا سارا وجود رنگ بھر رہا ہو ایسی تنقیدی تحریریں ادبی رفعت کی حامل ہوں گی اور وہ صدیوں تک پڑھنے والوں کو متاثر کرتی رہیں گی۔ ہر اعلیٰ تنقیدی تحریر ان صفات کی حامل ہو گی۔ تنقیدی تحریر ہر ادبی تحریر کی طرح سچائی کی تلاش اور اس کا اظہار ہوتی ہے۔

یہ بات واضح رہے کہ مطالعہ ہر لکھنے والے کے لئے غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ مطالعہ کی حقیقت اس کھاد اور پانی کی ہے جس سے ننھا سا پودا تناور اور چھتنار درخت بن جاتا ہے۔ وہ لوگ صرف لکھنے کا عمل کرتے ہیں اور مطالعہ سے گریز کرتے ہیں اپنی تحریروں میں خود کو دہرانے لگتے ہیں۔ ان کی تمام تحریروں سے گہرائی اور تہہ داری غائب ہو جاتی ہے اور کچھ ہی عرصے بعد ان کے لکھنے کا عمل بھی تو دبخود بند ہو جاتا ہے۔ بہت سے ایسے لکھنے والوں کے نام آپ کے ذہن میں ہوں گے۔ مطالعہ کے لئے ضروری ہے کہ وہ صرف اس موضوع تک محدود نہ ہو جس پر آپ لکھ رہے ہیں بلکہ لکھنے والے کو ہر قسم کی قابل قدر علمی و ادبی تحریروں، کتابوں، مضامین و رسائل وغیرہ کا مسلسل مطالعہ کرتے رہنا چاہیے، اس سے ذہنی تناظر وسیع ہوگا اور مختلف علوم و فنون آپ کی تحریروں میں رنگ بھریں گے۔ مثلاً تنقیدی موضوعات پر لکھنے والوں کے لئے ضروری ہے کہ وہ نہ صرف اپنے سارے ادب اور اس کی پوری تاریخ کا توجہ اور گہرائی سے مطالعہ کریں بلکہ اس کے اہم و غیر اہم، پہلے اور دوسرے درجے کے لکھنے والوں کی تحریروں سے بھی پوری طرح واقف ہوں، وہ نہ صرف قدیم ادب پر نظر رکھتے ہوں بلکہ جدید ادب پر بھی وہ تحریریں جو کل لکھی گئیں اور وہ تحریریں جو لکھی جا رہی ہوں۔ ان سے بھی باقاعدگی سے واقف ہوں۔ نہ صرف یہ کہ وہ اپنی قوم کی تاریخ سے واقف ہوں بلکہ فلسفہ، جنسیات، عمرانیات، علم زبان و لسانیات اور کیمیایات سے بھی واقف ہوں۔ انہیں یہ بھی معلوم ہو کہ دنیا کے ادب میں کیا لکھا جا رہا ہے۔ کیا تحقیقات ہو رہی ہیں اور سائنس کے اثرات ذہن انسانی پر کیا اور کس طرح

مرتب ہو رہے ہیں۔ وہ سوانح عمریاں بھی پڑھے اور سفرنامے بھی پڑھنا اس کا سب سے بڑا مشغلہ ہو۔ ضروری ہے کہ وہ کم از کم ایک غیر زبان سے بھی اچھی طرح واقف ہو اور اس کے ادب کا باقاعدگی سے مطالعہ کرتا ہو۔ مطالعہ ہی وہ عمل ہے جو ذہن کو کشادگی شعور کو پختگی اور جامعیت عطا کرتا ہے اور جب لکھنے والا قلم اٹھاتا ہے تو اس کا وسیع ذہنی پس منظر اس کے اظہار کو جامعیت، اس کے خیالات کو وسعت اور اس کی تحریر کو وقار عطا کرتا ہے۔ مطالعہ کے تنوع سے اکثر ایسی باتیں سامنے آتی ہیں جو صرف ایک رُخے مطالعے سے نظروں سے اوجھل رہتی ہیں۔ وسیع مطالعہ تحقیق و تنقید کے لئے از بس ضروری ہے۔ وسیع مطالعہ سے ایک طرف مختلف علوم و فنون اور فکر و فلسفہ جذب ہو کر آپ کی تحریروں کو وسعت دیں گے اور دوسری طرف بہت سی ایسی باتوں کی تصدیق بھی غیر ادبی ماخذ سے ممکن ہو سکے گی جن کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ میں اپنی بات کو ایک مثال سے واضح کروں گا۔ محمد شاہ کے دوسرے سال جلوس میں دیوانِ ولی دکنی دلی پہنچا۔ یہاں کے شعرا نے اسے دیکھا، پڑھا اور اس کے زیر اثر نہ صرف یہاں اردو شاعری کا باقاعدہ آغاز ہو گیا بلکہ ایک نئی شعری تحریک بھی پیدا ہو گئی۔ دیکھتے ہی دیکھتے دیوان ولی آندھی کی تیزی کے ساتھ مقبول ہو گیا اور اس کے اشعار لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے۔ قوال ولی کی غزلیں گانے لگے اس بات کا ذکر مصحفی نے "تذکرہ ہندی" میں شاہ حاتم کے حوالے سے ان الفاظ میں کیا ہے کہ:

"روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ در سن دوم فردوس آرام گاہ دیوانِ ولی در شاہجہاں آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ[1]"

یہاں فردوس آرام گاہ سے مراد محمد شاہ ہیں۔ محمد شاہ ۱۱۳۱ھ میں تخت پر بیٹھے۔ ان کا دوسرا سال جلوس ۱۱۳۲ھ ہوا۔ گویا دیوان ولی ۱۱۳۲ھ میں دلی آیا اور مشہور ہو گیا۔ یہ بیان مصحفی کا تھا جو انہوں نے شاہ حاتم سے درج کیا تھا۔ لیکن یہ بات سمجھ میں نہیں آتی تھی کہ یہ کیسے ممکن ہے کہ اتنی تیزی سے یہ دیوان اس طرح معاشرے کے چھوٹے بڑوں کی زبان پر چڑھ جائے۔ یہ بات سوائے مصحفی کے کسی اور تذکرہ نویس نے بھی نہیں لکھی اور یہ بنیادی بات تھی جس سے اردو ادب کی پہلی تحریک کا آغاز ہوتا ہے۔ ایک دن میں مرزا محمد حسن قتیل کی تصنیف "ہفت تماشا" پڑھ رہا تھا جس کے اس جملے پر میری نظر ٹھہر گئی اور شاہ حاتم کی روایت جسے مصحفی نے تذکرہ ہندی میں نقل کیا ہے، میرے ذہن میں گردش کرنے لگی۔ قتیل نے بتایا تھا کہ "قوم ہولی کیسے کھیلتی ہے اور لکھا تھا کہ:

---

[1] تذکرہ ہندی: غلام ہمدانی مصحفی: ص ۸۰، انجمن ترقی اردو اورنگ آباد ۱۹۳۳ء

"در عالم مستی شراب ہمراہ تقلید اشعار فارسی و عبارات گلستان در ریختہ ولی دکنی را رسوا کنند" ۔ ۱؎

اس جملے سے کا نقشہ ہولی کھیلتے ہوئے عالم مستی میں فارسی اشعار، عبارات گلستان اور ولی دکنی کے اشعار پڑھتے ہوئے گلی کوچوں میں پھرتے ہیں۔ شاہ حاتم کی روایت کی تصدیق ہو گئی اور معلوم ہوا کہ واقعی ولی دکنی کا دیوان اس دور میں کتنا مقبول تھا اور اس کا یہ گہرا اثر معاشرے پر پڑا تھا کہ اس کے زیر اثر اردو شاعری کی پہلی تحریک کا آغاز ہو گیا تھا اس بات سے اس بات کا پتہ چلا کہ غیر ادبی ماخذ بھی ادبی موضوعات پر لکھنے کے لئے کتنی اہمیت رکھتے ہیں۔

اب ہم اپنے موضوع کے دوسرے پہلو پر آتے ہیں۔ عام طور پر تحقیق کو ہمارے ہاں ایک بے کار سی چیز سمجھا جاتا ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے لکھنے والے محققوں کا مذاق اڑاتے ہیں۔ اگر ہمارے محقق وہ کام نہ کرتے جو انہوں نے کیا ہے

تو ہماری زبان و ادب کی تاریخ میں تسلسل اور ربط پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔ کیا ہم مولوی عبدالحق، سید سلیمان ندوی، حافظ محمود شیرانی، امتیاز علی خاں عرشی اور مفتی عبدالودود وغیرہ کی تحقیقات اور ان کے گہرے اثرات کو نظر انداز کرنے کی جرأت کر سکتے ہیں؟ وہ مسلمات جو آج ہمارے نقادوں اور ادیبوں کی تحریروں میں نظر آتے ہیں اور جنہیں ہم سب تسلیم کرتے ہیں، انھیں محققوں کی کوشش و کاوش کا نتیجہ ہیں ان لوگوں نے ہمارے ادب کو نہ صرف تسلسل دیا، بلکہ ان کے گم شدہ گوشوں کو سامنے لا کر ہماری تاریخ کی الجھی ہوئی گتھیوں کو سلجھا دیا اور انہیں تاریخ کا حصہ بنا دیا

وہ نقاد جو تحقیق کو اہمیت نہیں دیتے ایسی غلطیوں کا شکار ہو جاتے ہیں کہ جن سے ان کی تحریر بے وقعت ہو جاتی ہے۔

تحقیق دراصل تلاش و جستجو کے ذریعہ حقائق کو معلوم کرنے اور ان کی تصدیق کرنے کا نام ہے یہ ایک ایسا عمل ہے کہ جس سے آپ صحیح اور غلط میں امتیاز کرتے ہیں اور پھر صحیح کی مدد سے اپنی منزل کی طرف بڑھتے ہیں۔ جب آپ نے تلاش و جستجو سے جسے آپ تحقیق یا ریسرچ کا نام دیتے ہیں، "صحیح" کو تلاش کر لیا تو پھر آپ جو نتائج نکالیں گے جو رائے قائم کریں گے اور جو باتیں اس کی روشنی میں کہیں گے وہ بھی مستند اور صحیح ہوگی۔ محمد حسین آزاد نے بغیر تحقیق کے "آب حیات" افسانوں کے جو طوطا مینا اڑائے اُن کا اثر یہ ہوا کہ ہم اپنے ادب کے حوالے سے متعدد غلطیوں اور غلط فہمیوں کا شکار ہو گئے اور تحقیق کا کام یہی ہے کہ بات کو پہلے سے ٹھوک بجا کر دیکھ لیا جائے۔ نقاد کے لیے ضروری ہے کہ اس کی رائے اور اس کے نتائج فکر کی بنیاد تحقیق پر قائم ہو ورنہ وہ

۱؎ "ہفت تماشا" مرزا محمد حسن قتیل

کھینچ کے قیاسی کرتب سے ادب کی پتنگ کاٹنے کے عمل میں اسی طرح مصروف رہے گا جس طرح ہمارے
اکثر نقاد مصروف ہیں جنہیں میں اپنی نوعیت کی ایک مثال سے واضح کروں گا۔

پروفیسر احتشام حسین اردو کے اہم نقاد ہیں لیکن ان کا رشتہ چونکہ تحقیق سے قائم نہیں تھا اس لئے ان کی تحریروں
میں بہت سی بنیادی باتیں غلط مفروضات پر کھڑی نظر آتی ہیں۔ احتشام حسین صاحب کا ایک مضمون "غالب کا تفکر اور
اس کا پس منظر" ہے جس میں غالب کے وسعت مطالعہ اور تاریخ سے گہری واقفیت کو غالب کے تفکر کی بنیاد
بتایا ہے۔ انہوں نے غالب کے اس فارسی ترجمے کو جو "مہر نیم روز" کے نام سے مشہور ہے، ان کے وسعت مطالعہ
اور تاریخ دانی کے ثبوت میں پیش کیا ہے اگر وہ یہ بات کہنے سے پہلے اسے تحقیق کی کسوٹی پر رکھ لیتے تو شاید انہیں
اپنے مضمون کا بڑا حصہ خود بے معنی معلوم ہوتا۔ یہ واضح رہے کہ غالب کو تاریخ سے کوئی دلچسپی نہیں تھی "مہر نیم روز"
غالب کی تصنیف نہیں بلکہ ترجمہ ہے جو بادشاہ وقت کے طور پر انہوں نے کیا تھا۔ غالب نے اپنے ایک خط میں
مہر نیم روز کے بارے میں خود لکھا ہے کہ:۔

"مجھ سے انتخاب حالات ممکن نہیں۔ آپ معاکتب سیر سے نکال کر زبانِ اردو میں میرے پاس
بھیج دیا کیجئے، میں اسے فارسی میں کر کر تم کو دے دیا کروں گا۔ انہوں نے ابتدائے آفرینش عالم و ظہورِ
آدمؑ سے میرے پاس اردو مسودہ بھیجا۔" (نادراتِ غالب ص ۴۴)

اس سلسلے میں ایک اور جگہ لکھا کہ:

"کارپردازانِ دفتر شاہی خلاصہ حالات از روئے کتب اردو میں لکھ کر بھیج دیتے ہیں، میں اس کو فارسی کر کے
حوالے کرتا ہوں۔ میرے ہاں ایک کتب بھی نہیں ہے میں اس فن سے آشنا بے خبر ہوں، کہ یہ بھی اچھی طرح نہیں سمجھا
کہ پنڈت صاحب نے کیا کچھ لیا ہے اور وہ کیا ہے۔"

(نادرات غالب ص ۲۹)

اب دیکھئے کہ غالب کے تفکر کی بنیاد غالب کی جس تاریخ دانی پر قائم ہے وہ کتنی کمزور اور بے معنی ہے اور
ظاہر ہے کہ اس سے جو نتائج اخذ کئے گئے ہیں وہ کتنے بے بنیاد اور غیر ذمہ دارانہ ہوں گے۔ غالب کیا کہہ رہے ہیں اور ہمارے
محترم پروفیسر صاحب کیا کہہ رہے ہیں؟ من چہ می سرایم و طنبورہ من چہ می سراید۔ تحقیق سے بے تعلقی و بے خبری کی
وجہ ہی سے ہماری تنقید خود غیر وقیع اور غیر مستند سی ہے اور ہمارے اساتذہ و طلبہ ایسی غلط فہمیوں کا
شکار ہیں جن سے نکلنے میں نہ معلوم کتنا عرصہ لگے گا۔ اسی لئے میری گزارش یہ ہے کہ آپ جیسی مستحکم پر اپنی بات

قائم کریں اسے پہلے سے ٹھوک بجا کر دیکھ لیں تاکہ جو بات آپ کہیں اور جو نتائج اخذ کریں وہ صحیح ہوں صحیح تحقیق کے عمل سے ہمارے نقاد بے بنیاد نتائج (SWEEPING REMARKS) اور بے شعوری سے پیدا ہونے والے اعتقاد کے ساتھ غلط بات کہنے سے بچ سکتے ہیں تنقید کو تحقیق سے کاٹ کر جو صورت حال پیدا ہوتی ہے اس کی ایک اور مثال میں پروفیسر مجنوں گورکھپوری کی تحریروں سے پیش کرتا ہوں ان کے مجموعے "تنقیدی حاشیے" میں مثنوی اسرار محبت کے بارے میں لکھا ہے کہ:

"گل رعنا کو چھوڑ کر جتنے تذکرے میری نظر سے گذرے ان میں اس مثنوی کا نام نہیں ملا۔"

(ص ۲۰۸، حیدرآباد دکن ۱۹۴۵ء)

دیکھئے اس جملے میں کتنا اعتماد ہے بظاہر یہ ایک ایسا جامع جملہ ہے۔
کہ اس میں کسی استثنا کی ذرا سی بھی گنجائش نہیں ہے اس جملے کو جو بھی پڑھے گا وہ اس کی صداقت کو تسلیم کرنے پر مجبور ہوگا۔ یہ جملہ ہماری اردو تنقید کے عام طرز کا اظہار کرتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہماری تنقید نے تحقیق سے اپنا رشتہ قائم کرنے سے اب تک گریز کیا ہے اور یہ بے خبری اسی کا نتیجہ ہے حالانکہ یہ جملہ لکھنے سے پہلے تحقیق کی جاتی تو آسانی سے معلوم ہو جاتا کہ مثنوی "اسرار محبت" کا ذکر تذکرہ طبقات الشعرائے ہند کریم الدین و فیلن مطبوعہ دہلی ۱۸۴۸ء کے صفحہ ۱۹۲ پر ملتا ہے مرزا علی لطف کے تذکرے گلشن ہند (لاہور ۱۹۰۶ء) کے صفحہ ۲۳۰ پر اور گارساں دتاسی" میں ان الفاظ کے ساتھ درج ہے کہ "اس مثنوی کا عنوان "اسرار محبت ہے اور اس میں ستی پنوں کی محبت کا قصہ منظوم کیا گیا ہے" میں یہ محترم مجنوں صاحب پر کوئی اعتراض نہیں کر رہا ہوں صرف ایک مثال دے رہا ہوں تاکہ معلوم ہو جائے کہ اس طرح کے کھلے اور بے تحقیق چلتے ہوئے جملوں سے نئے نقاد اپنا دامن بچائیں اور تنقیدی تحریروں افکار اور مطالعوں کی بنیاد تحقیق پر قائم کریں۔ تحقیق یہی کام کرتی ہے کہ وہ تنقید کی بنیادوں کو درست کر دیتی ہے۔ وہ فکر اور نتائج کو صحیح راستے پر ڈال دیتی ہے۔ اگر اردو تنقید اپنی بنیاد تحقیق پر قائم کرے اور ہمارے نقاد تحقیق و تنقید کو ملا کر ایک کر دیں تو اس سے نہ صرف اردو تنقید کا معیار و وقار بلند ہو جائے گا بلکہ تنقید وہ کام انجام دے سکے گی جو اس کا منصب ہے اور میری آپ سے گذارش ہے کہ آپ اس کام کو اسی طرح انجام دیں۔

یہاں ایک بات کا اعادہ ضروری ہے کہ بغیر تحقیق کے جب کوئی بات کہی جاتی ہے تو پھر نہ صرف وہ غلطی آنے والی نسلیں دہراتی ہیں بلکہ ایک غلطی سے لاتعداد غلطیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اس لئے ضروری ہے کہ آپ ہر بات کو خود اپنی آنکھ سے پڑھیں، اور براہ راست اصل ماخذ سے رجوع کریں۔ تحقیق و تنقید میں براہ راست مطالعے در

تصدیق کی بڑی اور اساسی اہمیت ہے۔ اس بات کو بھی ایک مثال سے واضح کروں گا۔ "مجمع النفائس" سراج الدین علی خان آرزو کا مشہور تذکرہ ہے۔ اپنے والد کے ذیل میں خانِ آرزو نے لکھا ہے کہ ان کا نام شیخ حسام الدین تھا۔ وہ شاعر بھی تھے اور حسامی تخلص کرتے تھے اور انہوں نے ایک مثنوی "حسن و عشق" کے نام سے لکھی تھی جس میں "قصۂ کام روپ و کام لتا" کو متین و پُرزور انداز میں موزوں کیا تھا۔ یہ بات ایک نہایت جید عالم صاحب علم و فضل بیٹا اپنے باپ کے بارے میں لکھ رہا ہے۔ اس لئے ہمیں مان لینا چاہئے لیکن ایک "محقق نقاد" کے لئے ضروری ہے کہ وہ مثنوی حسن و عشق، سے براہ راست رجوع کرے اور اس امر کی تصدیق کرے کہ اس کا موضوع کیا ہے؟ جب میں نے اس مثنوی کا مطالعہ کیا تو جہاں خانِ آرزو کے والد کے بارے میں کئی نئی باتیں سامنے آئیں وہاں یہ بھی معلوم ہوا کہ اس میں قصہ کام روپ و کام لتا کو نہیں بلکہ "منوہر و مدمالت" کی داستانِ عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ مثال دے کر میں صرف یہ بات واضح کرنا چاہتا ہوں کہ جب خان آرزو جیسا صاحبِ علم بیٹا اپنے والد کی فارسی مثنوی کے موضوع کے بارے میں یہ غلطی کر سکتا ہے تو ہمارے لئے ضروری ہے کہ ہم اپنی بنیادوں کو قائم کرنے سے پہلے تحقیق کے عمل سے ان کی تصدیق ضرور کر لیں۔ یہ مثنوی خان آرزو کی ولادت سے ۲۰ سال پہلے لکھی گئی تھی اور معلوم ہوتا ہے کہ مثنوی کے موضوع کا ذکر کرتے ہوئے یہ مثنوی اُن کے سامنے نہیں تھی۔ تحقیق کا بنیادی اصول یہی ہے کہ ہمیشہ اصل مآخذ سے براہ راست رجوع کیا جائے۔ تحقیق نامعلوم کو معلوم بناتی ہے اور ہمارے فکر و نظر اور علم و خبر کو درست و مرتب کرتی ہے۔

تحقیق کرتے وقت ساری بات آپ کے سامنے نہیں ہوتی۔ آپ کو نامعلوم کے ذریعے معلوم کی طرف قدم بڑھانا ہوتا ہے، اگر آپ کو ذرا سی بات معلوم ہو تو آپ اُس کی مدد سے پوری بات کی تہہ تک پہنچ سکتے ہیں۔ اس بات کو میں ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ "ذکرِ میر" محمد تقی میر کی مشہور تصنیف ہے میر صاحب نے "ذکرِ میر میں اپنے والد کی وفات کی تاریخ اور مہینہ تو درج کیا ہے لیکن سال نہیں دیا اور لکھا ہے کہ "میرے والد نے ۱۲ رجب کو وفات پائی" اب سوال یہ ہے کہ آخر ۱۲ رجب کا کون سا سال تھا۔ اب چند معلوم باتوں کی مدد سے ہم نامعلوم کو دریافت کرتے ہیں۔ میر کی پیدائش ۱۱۳۵ھ میں ہوئی۔ میر نے ذکرِ میر میں ایک جگہ لکھا ہے کہ عید کے دوسرے دن ان کے منہ بولے چچا امان اللہ کا انتقال ہوا گویا امان اللہ کی وفات عید یعنی شوال کی ۲ تاریخ کو ہوئی۔ اس وقت جیسا کہ میر نے خود لکھا ہے کہ ان کی عمر دس سال تھی۔ گویا امان اللہ کی وفات ۲ شوال ۱۱۴۵ھ کو ہوئی۔ امان اللہ کی وفات کے بعد میر کے والد، جیسا کہ ذکرِ میر میں لکھا ہے۔ محمد علی متقی کی حالت غیر ہو گئی۔ ایک دن جب وہ امان اللہ کی فاتحہ حلیم کا حلوہ تقسیم

کر رہے تھے کہ ایک نوجوان بیگ احمد آیا جو اُن کے والد کی توجہ کے باعث وہیں ٹھہر گیا اور سات مہینے سخت ریاضت کر کے مرتبہ کمال کو پہنچ گیا۔ یہ سب باتیں ہمیں ذکرِ میر سے معلوم ہوئیں۔ شوال کے بعد ذیقعد اور پھر ذوالحجہ کا مہینہ آتا ہے۔ جس پر ۱۱۴۵ھ کا سال ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد نئے سال یعنی ۱۱۴۶ھ کا پہلا مہینہ محرم آتا ہے۔ گویا ۱۱۴۵ھ کے ذیقعد میں امان اللہ کا جہلم ہوا اور اس وقت احمد بیگ آیا جو سات ماہ رہا۔ اس کے بالکل صاف معنی یہ ہوئے کہ میر کے والد کی وفات ۱۲ رجب ۱۱۴۰ھ کو ہوئی۔ آپ نے دیکھا کہ تحقیق کے ذریعے کس طرح مختلف معلوم اجزا کو ملا کر نامعلوم کو دریافت کیا گیا۔

اس بات کو ایک اور مثال سے سمجھئے، یہ بات کہ میر دلّی سے لکھنؤ کب آئے متنازعہ فیہ رہی ہے۔ میر نے اپنے لکھنؤ آنے کا سال کہیں نہیں لکھا۔ لیکن ذکرِ میر کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ جب میر دلّی سے چلے تو اس وقت نجف خان ذوالفقار الدولہ سخت بیمار تھے، لکھنؤ پہنچنے کے بعد میر نے نجف خان کے مرنے کا ذکر کیا ہے کہ میرے ادھر آجانے کے بعد وہاں نجف خان بستر علالت پر تھے، فوت ہو گئے۔ ان الفاظ سے معلوم ہوا کہ میر کے لکھنؤ پہنچنے کے کچھ ہی عرصے بعد نجف خان کے مرنے کی اطلاع ملی۔ معاصر تاریخوں سے معلوم ہوتا ہے کہ نجف خان نے ۲۲ ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ مطابق ۶ اپریل ۱۷۸۲ء کو وفات پائی۔ ربیع الآخر قمری سال کا چوتھا ہے اس سے اس بات کی تصدیق ہوئی کہ میر ۱۱۹۶ھ میں دلّی سے لکھنؤ آئے لیکن اب یہ کیسے معلوم ہو کہ یہ مہینہ کون سا تھا؟ اس کے لیے اس دور کی تاریخوں کا مطالعہ کیا معلوم ہوا کہ نجف خان اواخرِ صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ میں ذی فراش ہوئے، اس وقت میر دہلی تھے نجف خان کی تاریخ وفات ۲۲ ربیع الآخر ہے۔ اس وقت میر لکھنؤ میں تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ میر ربیع الاول کے آخر یا ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ پہنچے۔

مختلف نوعیتوں کی یہ دو مثالیں میں نے اس لیے پیش کیں تاکہ معلوم ہو سکے کہ معاصر تاریخوں، غزل اور دوسری کتابوں کی مدد سے کیسے نامعلوم کو معلوم کیا جا سکتا ہے اور معلوم کا فائدہ یہ ہے کہ ہم بے بنیاد مفروضات اور چلتے ہوئے بے تحقیق دعووں سے گریز کرنے لگتے ہیں اور جو بات کہتے ہیں اس کی بنیاد ٹھوس علم پر قائم ہوتی ہے۔ ہماری تنقید کا روشن مستقبل تحقیق و تنقید کو ملا کر ایک اکائی بنانے سے ہی ممکن ہے۔ اور میرا خیال ہے کہ آپ کو بھی یہی کرنا چاہیئے۔

نقاد و محقق دونوں کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ اس کا ذہن ہر قسم کے مذہبی، علاقائی، ذاتی و تاریخی تعصبات و مغالطوں سے پاک ہو ورنہ صاحب تحقیق و تنقید غلط سمت کی طرف چلا جائے گا اور اس کا سارا کام بے بنیاد

ہو جائے گا۔ میں تعصب کی ایک انتہائی مثال پیش کرتا ہوں۔ سب تذکرہ نگاروں کے برخلاف تذکرہ "خوش معرکۂ زیبا" کے

مؤلف سعادت خان ناصر نے خواجہ میر درد کو تعصب پیشہ لکھا ہے اور اس تعصب کے ثبوت میں ایک واقعہ لکھا ہے کہ

"اس صوفی صافی کی نذر کو ایک شخص مینا لایا اور حضرت (خواجہ میر درد) نے پنجرہ اس کا خلوت خانۂ خاص میں لٹکایا۔ اس جانور نے یا علی مدد کی صدا کہی۔ باوجودے کہ طریقہ فقیری لولی مٹولی کا ہے، اس تعصب پیشہ نے زبان اس حیوانِ مطلق کی حلق سے کھینچی، نعوذ باللہ من ہذا العقیدہ"۔ [۱]

یہ واقعہ کسی طرح بھی خواجہ میر درد کے مزاج، خاندانی روایت، صوفیانہ تعلیم و تربیت سے مطابقت نہیں رکھتا۔ میر درد کا وہ سلسلۂ تصوف، جو ان کے والد خواجہ ناصر عندلیب پر منکشف ہوا تھا اور جو مسلمانوں کے مختلف فرقوں اور گروہوں کو متحد کرنے کی کوشش تھی، طریقِ حسنؓ اور طریقِ محمدی کہلاتا ہے۔ پھر خود خواجہ میر درد کا سلسلۂ نسب تیرہ واسطوں سے امام عسکری سے ملتا ہے۔ میر درد نے اپنے والد کی تاریخ "جس مصرع سے نکالی ہے اس میں امامین و علی کے الفاظ آئے ہیں۔ ع وارثِ علم امامین و علی [۲] خود علم الکتاب میں حضرت علیؓ کا ذکر بار بار آیا ہے۔ مثلاً وارد و متعارف بعض کیفیات محبت اہل بیت علیہم التحیات" کا پورا وارد ص ۲۵۵ سے ۲۶۷ دیکھ لیجئے۔ آپ کو حضرت علیؓ اور اہل بیت کا ذکر ملے گا۔ ڈاکٹر وحید اختر نے لکھا ہے کہ،

"یہ صوفیانہ وسیع النظری ہی کا نتیجہ ہے کہ وہ مدحِ صحابہ یا محبت اہل بیت میں غلو کرتے ہیں نہ حدِ اعتدال سے متجاوز ہوتے ہیں بلکہ دونوں سمتوں میں افراط و تفریط سے کام لینے والوں کو راہِ صواب سے ہٹا ہوا مانتے ہیں۔" [۳]

یہ تو ہم نے داخلی شواہد، خواجہ میر درد کی تحریروں اور ان کی خاندانی روایت کے حوالے سے معلوم کیا کہ تعصب پیشہ خواجہ میر درد پر نہیں بلکہ خود سعادت خان ناصر پر عاید ہوتا ہے۔ اب آیئے اس واقعہ کی تحقیق کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں کہ اصل واقعہ کیا ہے۔

سعادت خان ناصر کا "تذکرہ معرکۂ زیبا" ۱۲۶۱ھ میں لکھا گیا اس سے تقریباً سو سال پہلے ۱۱۶۵ھ میں مرزا افضل

---

[۱] خوش معرکۂ زیبا؛ مرتبہ مشفق خواجہ۔ جلد اوّل ص ۱۸۰-۱۸۱۔ مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

[۲] علم الکتاب؛ خواجہ میر درد، ص ۱۳۷۔ مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ

[۳] خواجہ میر درد؛ ڈاکٹر وحید اختر، ص ۹۲، علی گڑھ ۱۹۷۱ء

خان قاقشال نے اپنا تذکرہ "تحفۃ الشعرا" لکھا جس میں یہی واقعہ میر عبدالمنان عزت کے ذیل میں لکھا ہے کہ:

"متفق مشہور است کہ جانور میناکہ نام مبارک حضرت علی فصیح می گفت زبان او را بریدند[1]۔"

قاقشال نے خود اس واقعہ کی تحقیق کی اور بتایا کہ:

"فقیر از میر لقمان خان خیرہ اش پرسید جواب داد کہ آن چہ مردم می گویند غلط، آن میناکہ یا علی

بہ زبان می آورد بہ قیمت پانصد روپیہ خریدہ بود چوں در خانہ آوردند نام خجستہ فرجام

را نگفت و گنگ شد۔ آن را بمالکش واپس دادند[2]"

سعادت خان ناصر نے یہ واقعہ بے وجہ میر درد کے سر منڈھ دیا ہے۔ جب کہ یہ واقعہ جو عبدالمنان عزت سے منسوب

کیا گیا تھا خود بے بنیاد و غلط تھا اب دیکھیے کہ تعصب نے کس طرح حامد کی ٹوپی محمود کے سر پر رکھنے کی کوشش کی ہے

نقاد اور محقق دونوں کیلئے ضروری ہے کہ وہ تعصب سے خواہ وہ کسی نوعیت کا ہو، بچے اور حقیقت اور سچائی کو اس

کے اصل روپ میں تلاش کرے اسی وقت فکر و نظر کا ارتقاء ممکن ہے اور خیال و روایت آگے بڑھ سکتے ہیں۔

اب ایک بات اور آپ کے کام میں "توازن" ہونا چاہیئے۔ آپ کو معلوم ہونا چاہیئے کہ کون سی بات کو کتنے الفاظ میں

کہا جائے تاکہ کل سے اس کا تناسب باقی رہے ہمارے ہاں محققوں کی تحریروں میں یہ عدم تناسب آپ کو اکثر نظر آئے گا شاعر

یا مصنف کے حالات زندگی کی بحث اگر سو صفحے میں لکھی گئی ہے۔ تو اس کے کام کا جائزہ یا تو سرے سے لیا ہی نہیں گیا ہے یا پھر

اسے ایک دو صفحے میں محدود کر دیا گیا ہے۔ توازن اعلیٰ تحقیق اور بلند پایہ تنقید کے لئے ضروری ہے آپ کو اس تناسب

پر خاص توجہ دینی چاہیئے۔

دوسری بات جس سے آپ کو بچنا چاہیئے یہ ہے کہ اکثر اہل تحقیق جب کوئی نیا مخطوطہ دریافت و مرتب کرتے ہیں

تو اس کی اہمیت کے بارے میں جذباتی ہو کر ایسی رائے دیتے ہیں جیسے یہی وہ واحد مخطوطہ تھا جس کی اصل اہمیت

تھی یا اس شاعر یا ادیب کے بارے میں ایسی مبالغہ آمیز رائے دیتے ہیں کہ سب کے سہرے اسی کے سر باندھ دیتے

ہیں۔ تحقیق و تنقید میں یہ مبالغہ آرائی، یہ عدم توازن یا صفات کا بے جا استعمال کسی طرح مناسب نہیں ہے۔

اسی طرح تنقید میں "ذاتی مغالطے" سے بھی بچنا چاہیئے ذاتی مغالطے سے مراد یہ ہے کہ آپ کا کوئی عزیز، دوست یا

1۔ تحفۃ الشعراء، مرزا افضل بیگ خان قاقشال مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل، ص ۱۸، حیدرآباد دکن ۱۹۶۱ء

2۔ تحفۃ الشعراء، مرزا افضل بیگ خان قاقشال مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قتیل، ص ۱۸، حیدرآباد دکن ۱۹۶۱ء

رشتہ دار کوئی چیز لکھتا ہے۔ تو ذاتی تعلق و مراسم کی وجہ سے آپ اس تحریر کو اس لئے پسند کرتے ہیں کہ وہ آپ کا دوست یا رشتہ دار ہے اور اس تحریر کے حوالے، واقعات، پس منظر سے آپ زیادہ واقف ہیں اور اسی لئے وہ تحریر آپ سے زیادہ ابلاغ کرتی ہے مجھے یاد ہے کہ ایک محفل میں ایک ایسی تحریر پڑھ کر سنائی گئی جس کی تعریف صاحب خانہ ایک ہفتے سے مسلسل کر رہی تھیں۔ لیکن جب وہ تحریر سنی گئی تو صاحب کے سوا کوئی بھی اس سے اس لئے لطف اندوز نہ ہو سکا کہ اس کے حوالے، واقعات، اشارات و پس منظر سے صرف وہی واقف تھیں اور تخلیقی سطح پر وہ تحریر دوسروں سے ابلاغ نہیں کر رہی تھی۔ نقاد کی حیثیت سے آپ کو اس قسم کے ذاتی مغالطوں سے بچنا چاہیے ورنہ آپ بے وقعت تحریروں کو اعلیٰ تخلیقات شمار کرنے کی غلطی کے مرتکب ہوں گے اب آخر میں دو چار باتوں کو ایک بار پھر دہرانا چاہتا ہوں۔

۱۔ تنقید کی بنیاد تحقیق پر رکھنی چاہیئے اور تحقیق کے دوران اپنی ذات اور تعصبات کو الگ کر کے معروضی انداز سے اصل حقیقت کو تلاش کرنا چاہیے۔

۲۔ کسی موضوع پر لکھنے سے پہلے اس موضوع پر جو کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اس کا براہ راست مطالعہ کرنا چاہیئے اور پھر غور و فکر کے بعد جو کچھ آپ کو لکھنا ہے اس کی تیاری کرنی چاہیئے۔

۳۔ تنقید میں بے اعتبار مفروضات، چلتے ہوئے نتائج اور بے بنیاد کلیہ سازی سے گریز کرنا چاہیئے

۴۔ لکھنے سے پہلے آپ کا ذہن صاف ہونا چاہیے اور معلوم ہونا چاہیے کہ آپ کو کیا لکھنا ہے، کیوں لکھنا ہے اور کیسے لکھنا ہے۔

۵۔ اپنے موضوع کے ساتھ آپ کو شب و روز بسر کرنے چاہییں۔ محنت سے جی نہیں چرانا چاہیے تاکہ آپ جو کچھ لکھیں وہ ایسا ہو کہ کہا جائے کہ اس موضوع کا نہ صرف آپ نے حق ادا کیا ہے بلکہ اس سے بہتر اب تک نہیں لکھا گیا۔ لکھتے وقت کم سے کم لفظوں میں اپنی بات کہنی چاہیے اور اس طور پہ کہ وہ دوسروں تک بغیر کسی اشکال کے پہنچ جائے تنقید کے لئے واضح اسلوب ضروری ہے۔

۶۔ آپ کی تحریر میں زاویہ نظر کا ہونا ضروری ہے اور زاویہ نظر اس سوال سے پیدا ہوتا ہے کہ آپ آخر کیوں لکھنا چاہتے ہیں؟

اس میں اور بھی کئی باتوں کا اضافہ کیا جا سکتا ہے لیکن سر دست اتنا ہی کافی ہے باقی زندہ صحبت باقی۔

ادب اور تحقیق

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

تحقیق میں یہ بات بڑی اہمیت کی حامل ہے کہ مسئلے کے حل کے لئے صحیح طور پر تحقیق کا طریقہ اپنایا جائے۔ اگر محقق صحیح طریق اختیار نہیں کرتا تو وہ کسی طرح صحیح نتائج حاصل کرے گا لہذا کسی مبتدی کے لئے یہ بات خصوصاً توجہ کے لائق ہے کہ وہ کام شروع کرنے سے پہلے کام کے طریق پر بخوبی غور و فکر کرلے اس کا تحقیقی تجربہ اور اس تجربے سے پیدا ہونے والی مہارت رفتہ رفتہ اس صحیح طریقے تک پہنچا سکتی ہے۔ یوں وہ صحیح طریقے میں تحقیق کے فنی اصول آزما کر نتائج حاصل کر سکے گا۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ تحقیق کی کس قسم پر یقین رکھتا ہے۔ کیا وہ محض حقائق و واقعات کی تلاش کر سکتا ہے یا اس سے آگے تنقیدی تشریح و توضیح کا عمل بھی شروع کرنا چاہتا ہے۔ یہ سب کچھ اس کی افتاد طبع پر منحصر ہے۔

یوں تو تحقیق کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں مگر ادبی تحقیق میں مندرجہ ذیل طریقے استعمال کئے جا سکتے ہیں۔

(۱) دستاویزی یا تاریخی تحقیق (DOCUMENTARY OR HISTORICAL RESEARCH)

(۲) وضاحتی تحقیق یا سروے (DESCRIPTIVE RESEARCH OR SURVEY)

(۳) مطالعہ احوال (THE CASE STUDY)

یہ بات واضح رہے کہ کسی مسئلے پر تحقیق کرتے ہوئے ضروری نہیں کہ صرف ایک طریقہ اختیار کیا جائے دو طریقے بھی بیک وقت اختیار کئے جا سکتے ہیں۔ اس کا انحصار تو مسئلے کی نوعیت پر ہے کہ مسئلہ کس قسم کے طریقے کا متقاضی ہے مثلاً فرض کیجئے کہ ایک محقق ترقی پسند تحریک کی تاریخ پر کام کر رہا ہے تو یہ کام وہ تحریک کی تاریخی دستاویزات کی روشنی میں کرے گا۔ یہ تاریخی یا دستاویزی تحقیق کا نمونہ ہوگا۔ اس کے بعد اگر وہ یہ معلوم کرنا چاہے کہ آج کے دور میں اس تحریک کے بارے میں ترقی پسند مصنفین کا کیا نقطۂ نظر ہے، ماضی کے سفر سے حال تک پہنچنے میں انھوں نے کیا کیا تجربات کئے ہیں؟ تو اس مقصد کے لئے وہ سروے یا وضاحتی تحقیق کا طریقہ اختیار کر سکتا ہے۔ سروے کر کے وہ ایک مجموعی رپورٹ تیار کرے گا جس سے جدید

جدید کے مصنفین میں اس تحریک کے اثرات کا پتہ چل سکے گا۔

یہ بات طے شدہ ہے کہ کسی مسئلے پر کام کرنے کے لئے جس طریقے کو اختیار کرتا ہوتا ہے اس کا دارومدار مسئلے کی نوعیت اور دستیاب ہونے والے مواد پر منحصر ہے۔ البتہ اس بات کی وضاحت کر دی جائے کہ تحقیق میں پیش کئے جانے والے دعوے کا مطالعہ محتاط طرز پر ہی ممکن ہے جس سے کہ حقائق میں غلطیوں کا کم از کم امکان باقی رہ سکے گا۔ اس کے ساتھ یہ امر بھی توجہ طلب ہے کہ تحقیق کا کوئی بھی طریقہ اسوقت تک کامیاب قرار نہیں دیا جا سکتا جب تک کہ اس سے صحیح نتائج حاصل نہیں ہوتے۔ لہٰذا کسی بھی تحقیقی طریقے کو ہم مقصد قرار نہیں دے سکتے۔ یہ طریقے تو نتائج تک پہنچانے میں ہماری رہنمائی کا کام کرتے ہیں۔

اب ہم ان تین بڑے خطرات کا ذکر کریں گے جن پر مواد کی تلاش اور تجزیے کے دوران میں کڑی نظر رکھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔

ان خطرات میں سب سے پہلا خطرہ یہ ہے کہ کیا مواد وافر مقدار میں موجود ہے؟ ہر مسئلہ کا تجزیہ کرتے ہوئے محقق کو خود سے یہ سوال کرنا ہوگا کہ وہ جن نتائج تک پہنچا ہے ان کے ثبوت کے لئے اس کے پاس کافی مقدار میں شہادت موجود ہے یا نہیں؟ اور اگر شہادت موجود ہے تو کیا یہ قابل یقین ہے؟ اگر شہادت ضعیف ہو یا ناکافی ہو تو ان حالات میں اسے قابل قبول نہیں سمجھنا چاہیئے۔

بعض اوقات کوئی محقق کسی بڑے اہم مسئلے کے لئے کسی ایک ضعیف شہادت پر پورے مسئلے پر یا دعوے کی بنیاد رکھ دیتا ہے۔ یہ وہی بات ہوگی کہ نہایت کمزور بنیادوں پر ایک عظیم عمارت کی بنیاد رکھ دی جائے۔ انجام ظاہر ہے کہ کیا ہوگا اس نوعیت کی ضعیف شہادتوں پر اہم قومی اور ادبی مسئلوں کی بنیاد رکھنے والے لوگوں کی نیت پر لازماً شبہ کرنا پڑتا ہے چونکہ ان کے پاس وافر اور مستند شہادت کا فقدان ہوتا ہے اس لئے بہت جلد ان کا کام غیر مصدقہ سمجھا جاتا ہے۔

اس مسئلے کی وضاحت کے لئے میں سید طفیل احمد منگلوری کی کتاب "مسلمانوں کا روشن مستقبل" سے ایک مثال دوں گا۔ طفیل احمد نے اس کتاب کے ان ابواب میں جن کا تعلق علی گڑھ تحریک سے ہے یہ پوری کوشش کی ہے کہ سرسید احمد خاں کے سیاسی مشن کو کالج کے پرنسپل تھیوڈر بیک کے تابع کر دیں۔ انھوں نے اس کوشش میں مسلمانوں کے جداگانہ قومیت کے تصور کو مسٹر بیک سے منسوب کر دیا ہے کہ وہ اس سلسلے میں سرسید کی رہنمائی کر رہے ہیں۔ طفیل احمد کے بنائے ہوئے اس منظر نامے میں سرسید کی اہمیت کٹھ پتلی سی بن کر رہ جاتی ہے لیکن جب ہم سرسید کی تحریروں اور ان کی حیات کا تجزیہ کرتے ہیں تو صورت برعکس ملتی ہے یہ ثابت ہوتا ہے کہ طفیل احمد نے محض ایک آدھ ضعیف روایت کی مدد سے اور اپنے وجدان کی قوت سے یہ سارا منظر نامہ

تیار کیا ہے۔ ان کے پاس نہ ٹھوس شہادت ہے نہ واقعات کا منطقی تجزیہ ہے، نہ استدلال ہے، محض ایک مجرد دعویٰ ہے جو ان کے وجدان میں مرتب ہوتا ہے۔ جداگانہ قومیت کا تصور ان کے نزدیک مسٹر بیک کی دین ہے۔ جیسا کہ وہ دعویٰ کرتے ہیں۔

"جملہ اقوام ہند کی سیاست کی ایک یکجائی، عظیم الشان نہر جو صدیوں سے جاری تھی، اس سے ہندو مسلمان دونوں یکساں سیراب ہوتے تھے، مسٹر بیک کا منصوبہ یہ تھا کہ مسلمان اس سے متنفر ہو کر غیر ملکی انگریزوں کی امداد سے اپنے لئے ایک جداگانہ سیاسی نہر نکالیں اور آب رسانی کا کام انہیں کے سپرد کر دیں" [1]

یہ ہے وہ مجرد دعویٰ جو سیاسی تاریخ کے ایک نہایت اہم باب کے بارے میں کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک اور بڑا دعویٰ کیا گیا ہے۔ مصنف نے اپنی اس کتاب میں ایک سرخی بنائی ہے۔

"قوم خدا کی، کالج سرسید کا، حکم بیک بہادر کا"

چنانچہ طفیل احمد نے اپنے پورے جائزے میں، سرسید پر یہ الزام عائد کیا کہ انہیں بیک نے جداگانہ قومیت کے تصور کی طرف مائل کیا۔ اس الزام کا حقیقت پسندانہ تجزیہ حیات جاوید کے اس بیان کی روشنی میں کیا جانا چاہیئے۔

"۱۸۶۷ء میں بنارس کے بعض سربرآوردہ ہندوؤں کو خیال پیدا ہوا کہ جہاں تک ممکن ہو سرکاری عدالتوں میں سے اردو زبان اور فارسی خط کے موقوف کرانے کی کوشش کی جائے اور بجائے اس کے بھاشا زبان جاری ہو جو دیوناگری میں لکھی جائے"

سرسید کہتے تھے کہ یہ پہلا موقع تھا جب کہ مجھے یقین ہو گیا تھا کہ اب ہندو مسلمانوں کا بطور ایک قوم کے ساتھ چلنا اور دونوں کو ملا کر سب کے لئے ساتھ ساتھ کوشش کرنا محال ہے۔ ان کا بیان ہے کہ انھیں دنوں میں جبکہ یہ چرچا بنارس میں پھیلا، ایک روز مسٹر شیکسپیر سے جو اس وقت بنارس میں کمشنر تھے۔ مسلمانوں کی تعلیم کے باب میں کچھ گفتگو کر رہا تھا۔ اور وہ متعجب ہو کر میری گفتگو سن رہے تھے آخر انھوں نے کہا کہ آج یہ پہلا موقع ہے کہ میں نے تم سے خاص مسلمانوں کی ترقی کا ذکر سنا ہے۔ اس سے پہلے تم ہمیشہ عام ہندوستانیوں کی بھلائی کا خیال رکھتے تھے۔ میں نے کہا، اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ دونوں قومیں کسی کام میں دل سے شریک نہ ہو سکیں گی۔ ابھی تو بہت کم ہوا ہے۔ آگے آگے اس سے زیادہ مخالفت اور عناد ان لوگوں کے سبب جو تعلیم یافتہ

---

[1] مسلمانوں کا روشن مستقبل۔ ص۔ ۲۷۹

کہلاتے ہیں بڑھتا نظر آتا ہے، جو زندہ رہے گا وہ دیکھے گا انھوں نے کہا کہ اگر آپ کی یہ پیش گوئی صحیح ہوئی تو نہایت افسوس ہے۔ میں نے کہا مجھے بھی نہایت افسوس ہے مگر اپنی پیشگوئی پر مجھے پورا یقین ہے۔''

طفیل احمد منگلوری نے روشن مستقبل میں ایک اور بیان نقل کیا ہے۔

''آخر عمر تک سرسید علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کے ایڈیٹر رہے۔ مگر پچھلے دنوں بوجہ پیرانہ سالی اور کالج کے کاموں میں مصروفیت کے انسٹی ٹیوٹ گزٹ میں بہت کم مضامین لکھا کرتے تھے۔ اس لئے انسٹیٹیوٹ گزٹ کی حالت اچھی نہ تھی۔ مسٹر بیک کو تقریر کرنے اور مضامین لکھنے کا شوق تھا اور بابو سریندر ناتھ بنرجی کی تقریر انسٹی ٹیوٹ ہال علی گڑھ میں سننے کے بعد وہ پولیٹیکل دنگل میں اترنا چاہتے تھے اور بنگالیوں کے بڑے اثرات کا مقابلہ کرنا چاہتے تھے۔ اور ابھی پائنیر وغیرہ بڑے اخبارات تک ان کی رسائی نہ تھی اس لئے انھوں نے سرسید سے کہا کہ آپ کو انسٹی ٹیوٹ گزٹ کی طرف توجہ کرنے کی فرصت نہیں ہے۔ آپ اس کو میرے سپرد کر دیجئے میں اس کی حالت درست کر دوں گا۔ سرسید نے اسے بخوشی منظور کر لیا اور مسٹر بیک نے بنگالیوں اور ان کی تحریک کے خلاف انسٹی ٹیوٹ گزٹ کے ایڈیٹوریل کالم میں مضامین لکھنے شروع کئے جو سرسید سے منسوب ہوئے اور بنگالیوں نے سرسید کو برا بھلا کہنا شروع کیا اور اس طرح بنگالیوں سے اعلانیہ لڑائی شروع ہو گئی۔'' [۱]

طفیل احمد نے کتاب کے حاشیہ میں اس بیان کو علی گڑھ کے ایک بزرگ میر ولایت حسین کے حوالے سے درج کیا ہے۔ سرسید احمد خاں انیسویں صدی کی ممتاز ترین شخصیت ہیں۔ ان کے بارے میں کچھ لکھنے سے پہلے محقق کو اچھی طرح مواد اور شہادت کا جائزہ لینا چاہیئے۔ مندرجہ بالا بیان میں یہ دعوٰی ہے کہ مسٹر بیک سرسید کے نام پر مضامین لکھتے رہے اور سرسید نے اس بات کی اجازت بخوشی دے دی۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ سرسید جیسے شخص کے بارے میں یہ سوچنا ہی غلط ہو گا کہ وہ کسی نو آموز شخص کو ان کے نام سے مضمون لکھنے کی اجازت دے سکتے ہیں جب تک ہمیں اس مسئلے کے بارے میں وافر مقدار میں شہادت نہ ملے ہم اس پر یقین نہیں کر سکتے۔ سرسید کے بارے میں برصغیر کے بہت سے ممتاز محقق کتابیں لکھ چکے ہیں۔ اسی طرح سے بعض مغربی مصنفین بھی کام کر چکے ہیں۔ مگر یہ بات لکھنے کی کوئی شخص بھی ہمت نہ کر سکا۔ لہٰذا وافر مقدار میں شہادت کی کمی کے سبب اسے قبول نہیں کیا جا سکتا۔ یہ بیان میر ولایت حسین کا ہے۔ میر صاحب اس زمانے میں طالب علم تھے۔ علی گڑھ میں

---

[۱] مسلمانوں کا روشن مستقبل، ص ۲۸۰۔

سرسید تحریک کے خلاف بھی لوگ موجود تھے۔ جو اس نوعیت کی افواہ سازی کر سکتے تھے۔ یہ بیان کسی افواہ کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے اور میر صاحب جو طالب علم تھے ان کے ناپختہ ذہن سے اسے قبول کر لیا ہوگا۔ لہذا اس بیان کو ضعیف سمجھ کر اسے قبول نہیں کیا جا سکتا۔ اس لئے خلیل احمد نے سرسید کے بارے میں جو نتائج اخذ کئے ہیں اور جو نقطۂ نظر قائم کیا ہے وہ نہایت کمزور بنیادوں پر قائم ہے اور یوں ان کا سارا مفروضہ غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ اس لئے کسی بھی دعوے کے ثبوت کے لئے کافی مقدار میں مواد اور شہادت کا ہونا ضروری ہے۔

اسی طرح ہم ایک مثال اور پیش کرتے ہیں۔ عبدالباری آسی کو دو بیاضیں ملی تھیں جن میں انھوں نے غالب کی بعض ایسی غزلیں دریافت کیں جو ان کے کسی دوسرے دیوان میں موجود نہ تھیں اور ان بیاضوں کے علاوہ کسی دوسری جگہ ان کا سراغ نہ ملتا تھا لہذا یہی دو بیاضیں ان کی غزلوں کا واحد ماخذ قرار پائیں۔ جب غالب کے نامور محقق جناب عرشی نے دیوان غالب مرتب کیا تو مذکورہ بالا غزلوں کو بھی اس میں شامل کر لیا مگر ان کے بارے میں ایک نوٹ بھی لکھا۔

"میں اس کلام کو غالب کے یقینی کلام کا درجہ اس وقت تک نہیں دے سکتا جب تک کوئی اور مستند شہادت سامنے نہ آ جائے"۔[1]

عرشی صاحب کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے وافر مقدار میں شہادت نہ ملنے کے سبب اس کلام کو غالب کے یقینی کلام کا درجہ نہیں دیا۔ عرشی کے بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے رشید حسن خاں لکھتے ہیں۔

"عرشی صاحب کی رائے بالکل درست ہے مگر میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ان غزلوں کو محض ان مجہولی بیاضوں میں اندراج کی بناء پر شامل دیوان ہونا ہی نہیں چاہیئے تھا"۔[2]

حاشیہ میں رشید حسن خاں نے ایک اور بات کا اضافہ کیا ہے:۔

"اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ یہ غزلیں خود آسی مرحوم کی تصنیف کردہ ہیں۔ اور بہ ظاہر یہ بات صحیح معلوم ہوتی ہے"۔[3]

دوسرا خطرہ مواد پر کام کرتے وقت پیدا ہوتا ہے اور یہ خطرہ شہادت کی صحت اور سند سے متعلق ہے۔ اسی طرح سے

---

[1] دیوان غالب نسخہ عرشی ص ۲۸۶ [2] رشید حسن خاں، ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ ص ۲۴

---

[3] دیوان غالب نسخہ عرشی ص ۲۴

کسی دستاویز کو غلط پڑھے جانے سے بھی یہ صورت پیدا ہو سکتی ہے۔

محمد حسین آزاد نے تحسین کی نو طرز مرصع، کا سال تصنیف ۱۷۹۸ء اور ۱۲۱۳ھ لکھا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ آزاد کے اس بیان پر انحصار کر کے بلوم ہارٹ ڈاکٹر بیلی، یحییٰ تنہا، اور بعض دوسرے محققین نے بھی یہی سن اپنے کام میں درج کر دیا ہے مگر بلوم ہارٹ نے جب ۲۲ برس بعد اس کتاب کا دیباچہ پڑھا تو وہ انڈیا آفس لائبریری کی فہرست مخطوطات میں یہ نوٹ بڑھانے پر مجبور ہو گئے کہ "آزاد کا بتایا ہوا سن غلط ہے۔ کیونکہ کتاب کے مصنف کے دیباچے سے نشاندہی ہوتی ہے کہ یہ کتاب اس نے شجاع الدولہ کے انتقال ہی کے وقت تقریباً ۱۷۷۵ء میں ختم کر لی تھی اور آصف الدولہ کے انتقال ۱۷۹۸ء سے تو بہت پہلے ختم ہو چکی تھی۔ اس لئے تاریخ تصنیف ۱۷۸۰ء کے قریب ہوگی۔

لہذا ثابت ہوا کہ آزاد کی غلط شہادت کو قبول کرتے ہوئے کتنے ہی نامور محققین ایک بڑی غلطی کا شکار ہوئے۔ لیکن اگر یہ لوگ براہ راست نو طرز مرصع کا دیباچہ پڑھ لیتے تو یہ غلطی نہ کرتے۔

تیسرا خطرہ یہ ہے کہ کہیں مواد میں سے غلط نتائج نہ نکال لئے جائیں۔ بعض اوقات محقق مواد پر زیادہ غور کئے بغیر ایسے معنی اخذ کر لیتا ہے جو کہ درحقیقت اس مواد میں موجود نہیں ہوتے ہیں۔ محقق کسی غلط فہمی کی بنا پر ایسا نتیجہ نکال لیتا ہے۔

مصحفی اور انشاء کے تنازعہ کا ذکر کرتے ہوئے آزاد نے مصحفی کی ایک غزل درج کی ہے اور اس میں موجود حوالوں کو سلیمان شکوہ سے منسوب کر دیا ہے۔

"واضح ہو کہ اول تو مرزا سلیمان شکوہ کی غزل کو مصحفی بنایا کرتے تھے، جب سید انشاء پہنچے تو ان کے کلام کے سامنے ان کے شعر کب مزا دیتے تھے۔ غزل سید موصوف کے پاس آنے لگی چند روز کے بعد شیخ صاحب کی تنخواہ میں تخفیف ہوئی۔ اس وقت انھوں نے کہا۔

چالیس برس کا ہی ہے چالیس کے لائق — تھا مرد معمر کہیں دس بیس کے لائق
اے وائے کہ پچیس سے اب پانچ ہیں اپنے — ہم بھی تھے کبھی روز دل میں پچیس کے لائق
استاد کا کرتے ہیں امیر اب کے مقرر — ہوتا ہے جو دو ماہہ کہ سائیس کے لائق
چارہ کے لگانے سے ہوا دو کا اضافہ
پھر وہ نہ جلے جی میں کہ ہو تیس کے لائق [1]

---

[1] محمد حسین آزاد، آب حیات، ص ۳۲۶، طبع دوم ۱۸۸۳ء وکٹوریہ پریس لاہور

آزاد کے بیان کے پہلے حصے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ مصحفی سلیمان شکوہ کے استاد تھے. حالانکہ یہ بات ثابت نہیں ہوتی. مصحفی نے اپنے تذکروں میں اپنے تمام شاگردوں کا ذکر کیا ہے جب کہ سلیمان شکوہ کا ذکر بالکل درج نہیں ہے.

آزاد کے خیال میں مندرجہ بالا غزل کے اشعار میں مصحفی نے مرزا سلیمان شکوہ کو مخاطب کیا ہے صحیح نہیں ہے مندرجہ ذیل باتیں اس سلسلے میں توجہ طلب ہیں.

۱. مصحفی اور انشاء کے تنازعے کا عہد ۱۲۰۸ھ تا ۱۲۱۲ھ ہے جبکہ مذکورہ اشعار مصحفی کے دیوان ہشتم میں ہیں جو ۱۲۲۴ھ کے بعد کی تصنیف ہے.

۲. پہلے شعر کے دوسرے مصرع میں مصحفی خود کو مرد معمر کہتے ہیں. معاصرہ کے وقت ان کی عمر ۴۷ تا ۵۱ برس تھی اور اس عمر کے آدمی کو معمر نہیں کہتے تھے. یہ اشعار ۱۲۲۴ھ کے بعد کے ہیں اسوقت ان کی عمر ۶۳ برس سے زیادہ ہو چکی تھی.

۳. تیسرے شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اشعار جس امیر کے متعلق کہے گئے ہیں مصحفی اس کے استاد ہیں. سلیمان شکوہ کے بارے میں بالکل واضح ہے کہ مصحفی ان کے استاد نہیں تھے. یہ شعر اس دور کے کسی اور مربی کے بارے میں ہیں.

۴. تیسرے شعر میں سرپرست کو امیر کہا گیا ہے سلیمان شکوہ مغل شہزادے تھے ان کو امیر نہیں کہا جا سکتا ان کو صاحب عالم یا مرشدزادہ لکھا جاتا ہے.

مندرجہ بالا مثال ظاہر کرتی ہے کہ مواد کو صحیح طور پر پرکھے بغیر کس طرح سے غلط معنی برآمد ہوتے ہیں. اگر آزاد ان اشعار کا تجزیہ کر لیتے تو وہ کسی طور بھی سلیمان شکوہ سے منسوب نہ کرتے لیکن داخلی اجزا کی مناسب چھان بین کئے بغیر آزاد نے جو نتائج اشعار اخذ کئے. ان نتائج کا اشعار سے کوئی تعلق نہ تھا. اس طرح آزاد ایک غلط صورت حال کو سامنے لائے جس کی تردید اس کے داخلی مواد سے ہوتی ہے.

اسی قسم کی ایک مثال اردو کے ایک ممتاز نقاد پروفیسر احتشام حسین کی ترجمہ کردہ کتاب "ہندوستانی لسانیات کا خاکہ" کے مقدمے سے پیش کی جا سکتی ہے. اصل کتاب تو جان بیمز کی ہے. احتشام حسین نے ترجمہ کتاب کے ساتھ ہی ایک عالمانہ مقدمہ سپرد قلم کیا ہے جس میں ہندوستانی لسانیات کے مسائل پر بھرپور روشنی ڈالی ہے ڈاکٹر زور اس مقدمے کا ذکر کرتے ہوئے ایک نظریاتی غلط فہمی کی طرف توجہ دلاتے ہیں.

"احتشام صاحب نے اس موضوع کی تمام مطبوعہ کتابوں کے مطالعہ کا عمدہ نچوڑ نہایت سلجھے ہوئے انداز میں پیش کیا ہے لیکن بڑی حیرت ہوتی ہے جب یہ جملہ بھی اس مقدمے میں نظر سے گزرتا ہے"

"جیولز بلاک (فرانسیسی ماہر لسانیات) نے جو نظریہ پیش کیا ہے اور جسے ڈاکٹر محی الدین زور نے تسلیم کیا ہے

وہ یہ ہے کہ ابتدا میں پنجابی اور کھڑی بولی میں صرف تدریجی فرق رہا ہوگا۔ بعد میں ایک پنجابی بن گئی اور دوسری کھڑی بولی۔" (ہندوستانی لسانیات کا خاکہ ص ۵۳)

"حالانکہ نہ تو جیولز بلاک نے یہ نظریہ پیش کیا اور نہ میں نے کہیں اپنی کتابوں میں ان کے کسی نظریے کی وضاحت یا تائید کی۔" [1]

تحقیق کے جو طریقے ہم نے بیان کئے ہیں وہ طریقے کسی مقصد کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ یہ ایک ذریعہ ہیں۔ جن سے محقق کسی نتیجہ خیز بات تک پہنچتا ہے۔ وہ ان ذریعوں یا طریقوں سے کسی دعوے کا تجزیہ کرتا ہے۔ کسی خاص دعوے کے لئے کون سا طریقہ مناسب ہے۔ اس بات کا انحصار دعوے کی اپنی نوعیت پر ہے۔ محقق ان طریقوں میں معروضی طور پر سائنسی رویوں سے کام لیتا ہے۔

متن کو غلط طور پر سمجھنے کے علاوہ تحقیق میں کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ محقق متن کی شرح کرتے ہوئے اس میں اپنا متخیلہ بھی شامل کر دیتا ہے اس عمل سے واقعات وحقائق کی شکل کچھ سے کچھ بن جاتی ہے۔ اصل حقائق دب جاتے ہیں اور قیاسی مواد غالب آجاتا ہے۔ اس صورت حال کا استعمال ہمارے پرانے علماء میں زیادہ ہے جب کہ جدید دور کے علماء اس سے بالعموم گریز کرتے ہیں۔ ہمارے ہاں "آب حیات" اور "شعر العجم" سے اس نوعیت کی بہت سی مثالیں مل جاتی ہیں جہاں ان بزرگ علماء نے زیب داستان کے لئے اپنی طرف سے اضافے کر دیئے ہیں اب اگر کسی محقق نے اصل متن نہیں پڑھا اور محقق نے آب حیات یا شعر العجم کا مطالعہ کیا ہے تو اس کے ذہن میں کسی صورت واقعہ کے بارے میں وہی نقش بیٹھے گا جو کہ ان کتابوں میں ہے۔ بسا اوقات متخیلہ کا یہ عمل اتنا نفیس اور واقعاتی طور پر بظاہر اتنا بے ضرر معلوم ہوتا ہے کہ متن میں کسی تبدیلی کا شائبہ بھی نہیں کیا جا سکتا۔ آیئے آب حیات سے ایک مثال پیش کرتے ہیں۔

آزاد نے سودا اور مکین کے معرکے کی روئیداد آب حیات میں تفصیل سے قلمبند کی ہے۔ اس معرکے کو بیان کرتے ہوئے آزاد نے کلیات سودا کے قصیدہ رائیہ کو بنیاد بنایا ہے۔ آزاد نے جو واقعات بیان کئے ہیں انکے مطابق شیخ زادے سودا کو مارنے جا رہے تھے۔ اتفاق سے نواب سعادت علی خاں کی سواری آنکلی جسے دیکھ کر شیخ زادے بھاگ نکلے اور سودا کو نواب سعادت علی خاں، آصف الدولہ کے دربار میں لے آئے اور آصف الدولہ کو بتایا کہ سودا کو مرحوم باپ

---

[1] ادبی تحریریں۔ ص۔ ۱۵۲۔ ۱۵۳۔

نے برادرمن اور مشفق و مہربان من کہہ کر بلایا تھا مگر وہ نہ آیا۔ آج وہ لکھنؤ میں ہے اور ذلیل ہو رہا ہے۔ اس پر آصف الدولہ نے گرم ہو کر شیخ زادوں کا محلہ اکھڑوانے کا حکم دیا مگر سودا نے خود ہی معافی دلوادی۔ پھر مکین کو دربار میں بلا کر سرزنش کی۔ [1]

"اب اصل قصیدے میں بیان کردہ واقعات ملاحظہ ہوں":

ان واقعات کے مطابق نواب سعادت علی خاں کی وجہ سے سودا کو شیخ زادوں کے نرغے سے نجات ملتی ہے اس کے بعد وہ سودا کو اپنے گھر لے جاتے ہیں   آصف الدولہ کے درمیان ہونے والی گفتگو اختراعی ہے۔ سعادت علی خاں سودا کو گھر ٹھہرانا چاہتے ہیں مگر وہ نہیں مانتے اور اپنے گھر چلے جاتے ہیں دوسرے روز آصف الدولہ کو اس واقعے کی اطلاع ملی تو انھوں نے مختار الدولہ سے کہا کہ شیخ زادوں کا محلہ اکھڑوا دو اور مکین کو شہر سے فوراً نکلوا دو۔ وہ شیخ زادوں کا ہمدرد تھا۔ اس نے انھیں فوراً مرزا سے معافی مانگنے کو کہا۔ انھوں نے معافی مانگی تو سودا نے فراخدلی سے معاف کر دیا اور عطر پان دے کر رخصت کیا۔ آصف الدولہ کے سپاہی موجود تھے۔ سب واقعہ ان کے سامنے ہوا۔ انھوں نے نواب کے گوش گزار کیا اور معاملہ ختم ہو گیا اصل واقعہ یہ تھا جسے زیب داستان کر کے آزاد نے ایک اور ہی شکل دیدی۔

مندرجہ بالا واقعہ اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ کسی دستاویز کے متن کو فوراً ہو بہو طور پر قبول نہیں کر لینا چاہیئے، ہر ممکن حد تک اس دستاویز سے متعلق دیگر ماخذوں کا بھی مطالعہ کرنا چاہیئے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ دستاویز کے مصنف نے کہیں اس میں کوئی تبدیلی تو نہیں کر دی ہے یا اس میں تخیلہ کا استعمال تو نہیں کیا گیا ہے۔ جس سے کہ اصل واقعہ کچھ کا کچھ ہو گیا ہے۔

---

[1] آب حیات

پنجاب میں اُردو کی سرگذشت کا ایک فراموش شدہ ورق

حافظ محمود شیرانی

بچوں کی تعلیم کے سلسلے میں ہمارے اسلاف نے جو لٹریچر تیار کیا تھا۔ اس کا ایک شعبہ کتب نصاب کے نام سے موسوم ہے۔ نصابی لٹریچر سے مراد ایسی منظوم مگر مختصر فرہنگیں ہیں جن میں ضروریات زندگی اور عام معلومات کے الفاظ اور معانی نوآموزوں کی تعلیم کی غرض سے آسان اور عام فہم زبان میں بیان کئے جاتے ہیں۔ ان میں اختصار کا خصوصیت کے ساتھ لحاظ رکھا جاتا ہے چنانچہ ایک نصاب کی طوالت بالعموم دو سو اشعار تک محدود ہوا کرتی ہے بلکہ یہ دو سو کی تعداد ہے جس کی بنا پر اس لٹریچر کا نام بالآخر نصاب قرار پایا۔ فقہی اعتبار سے دو سو درہم وہ رقم ہے جس پر حول گزر جانے کی صورت میں زکوٰۃ لازم آیا کرتی ہے چنانچہ یہ رقم 'نصاب' اور اس کا مالک 'صاحب نصاب' کہلاتا ہے۔ ابو نصر فراہی نے جو فارسی نصابی ادب کے ابوالبشر مانے جاتے ہیں اپنی مشہور عالم تصنیف 'نصاب الصبیان' کا نام اسی رعایت سے رکھا کیونکہ اس کے اشعار کی تعداد فقہی نصاب کے مساوی ہے۔ ابو نصر کے مقلدوں نے بھی عام طور پر اپنے پیش رو کی سنت پر عمل جاری رکھا چنانچہ اکثر ایسی تالیفات کا نام نصاب کے لفظ سے شروع ہونے لگا مثلاً 'نصاب خسرو'، 'نصاب بدیعی'، 'نصاب ضیائی'، 'نصاب کمال الدین'، 'نصاب مقلوب'، 'نصاب میراب' وغیرہ حتیٰ کہ رفتہ رفتہ اس شاخ کا نام ہی نصاب ہو گیا۔

'نصاب الصبیان' کی تکمیل کے بعد جس کا سال تالیف ۶۱۷ھ بیان کیا جاتا ہے۔ نصابی لٹریچر نے بے حد ترقی کی ہے اور کتب نصاب ایسے ممالک میں جہاں عربی مطالب تحصیل اور فارسی ذریعہ تعلیم رہا ہے بکثرت لکھی گئی ہیں لیکن یہاں ان کی تاریخ و تفصیل قلم بند کرنا مقصود نہیں ہے۔ عہد مغلیہ سے پیش تر ہندوستان میں جہاں فارسی بھی عربی زبان کی طرح اکتسابی زبان رہا ہے۔ یہ نصاب حسب رواج وقت فارسی میں لکھے جاتے تھے اور دیگر ممالک کے نصاب بھی شامل درس تھے لیکن عہد اکبری میں جدید تعلیمی تنظیم کے ماتحت عربی زبان سرکاری طور پر تعلیمات سے خارج کر دی گئی۔ اس کی جگہ فارسی کو دے دی گئی۔ یعنی فارسی کی تحصیل مقصد خاص مانی گئی اور میں سمجھتا ہوں اگرچہ وثوق کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کیونکہ تاریخ اس بارے میں خاموش ہے کہ یہ کسی ایسی زبردست تحریک کا اثر ہے کہ ہندوستان میں جدید نصابوں

کے علاوہ ایسے جدید نصاب تیار ہونے لگے جن میں فارسی کے ساتھ دیسی زبانوں کو بھی ذریعۂ تعلیم تسلیم کر لیا گیا۔ ان جدید نصابوں میں سب سے قدیم نصاب 'مطبوع الصبیان' ہے جو 'خالق باری' کے نام سے مشہور رہا ہے اور جس کی تصنیف عام طور پر امیر خسرو دہلوی کی طرف منسوب کی جاتی ہے لیکن تنقیدی نظر سے یہ عقیدہ ناقابل قبول ہے خود اس نسخے میں جو داخلی شہادت موجود ہے وہ ہمیں نویں صدی ہجری سے آگے نہیں بڑھاتی۔ مگر اس میں بھی شک نہیں کہ 'خالق باری' اردو کا سب سے قدیم نصاب ہے جس سے ہم واقف ہیں۔ علی ہذا دیگر دیسی زبانوں کے نصابوں میں بھی اسے اولیت کا فخر حاصل ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دیسی زبانوں میں نصاب لکھے جانے کی تحریک تقریباً ایک ہی زمانے میں نمودار ہوتی ہے۔ سب سے پہلے یہ نصاب اردو زبان میں شروع ہوئے۔ اس کے بعد ہندوستان کے دوسرے صوبوں کی زبانوں میں لکھے جانے لگے۔ پنجاب نے اس تحریک کو بے حد فروغ دیا اور ایسے نصاب جن میں ذریعہ تعلیم پنجابی تھی، کثرت کے ساتھ لکھے گئے۔ ان میں سب سے قدیم 'واحد باری' ہے جو ١٠٧٩ یا ١٠٨٣ ہجری میں (جو ٢٠١٠ اور ٣٠٤١ ہجری کے مطابق ہے) تالیف ہوئی ہے۔ واحد باری کے بعد ایک لمبا سلسلہ ان نصابوں کا چلتا ہے جن میں ایسے نصابوں کے نام جن تک میری رسائی ہوئی ہے۔ حسب ذیل ہیں۔

(١) رزاق باری' از اسماعیل' تالیف ١١٠٧ھ (٢) رازق باری' از مصطفےٰ ١٠٨٥ھ (٣) ایزد باری' از کرم علی' ١١٠٥ھ (٤) اللہ باری' از امید' ١١٩٦ھ (٥) ناصر باری' از مفتی شمس الدین' ١٢٠٨ھ (٦) صنعت باری' از گنیش داس بڈہیرہ قانون گوئی' ١٢٢٠ھ (٧) قادر باری' از مظفر' ١٢٢٣ھ (٨) واسع باری' از بکول' ١٢٣١ھ (٩) رحمت باری' از مولوی رحمت اللہ' ١٢٣٢ھ (١٠) فارسی نامہ' از عبدالرحمٰن صوفی (١١) 'نصاب ضروری' از خدا بخش (١٢) اللہ باری دیگر (١٣) یاد ہیلی (١٤) اعظم باری (١٥) خالق باری (١٦) فارسی نامہ' از شیخ محمد اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں جن کے زمانہ تالیف سے ہم ناواقف ہیں۔

بہرحال یہ فہرست ہے اس نصاب کی جو فارسی کے اکتساب کے خیال سے بہ زبان پنجابی تیار کیا گیا ہے اور یہ امر ظاہر ہے کہ میری فہرست مکمل نہیں ہے۔ خدا وہ دن جلد لائے جب اہل وطن اسلاف کی ان بقیۃ الصالحات کی تلاش اور حفاظت کے واسطے کوئی جنبش کریں۔

قدم بر سر قصہ، پنجابی زبان کے نصابی لٹریچر کا جائزہ لیتے وقت ہم ایک نہایت غیر متوقع صورت حال سے دوچار ہوتے ہیں' اور وہ یہ ہے کہ جہاں بچوں کے لئے پنجابی زبان ذریعہ تعلیم ہے وہاں

اردو بھی یہی حیثیت رکھتی ہے ہم یہاں ایسٹ انڈیا کمپنی کی آمد کے بعد کے زمانے کا ذکر نہیں کر رہے ہیں بلکہ سکھا شاہی اور مغلیہ دور کا۔ یہ امر موجودہ نسل کے لئے باعث حیرت ہو مگر مجھ کو اس صداقت کے اظہار میں کوئی تامل نہیں ہے کہ اور صوبوں سے قطع نظر اردو زبان پنجاب میں قدیم زبان مان لی گئی ہے۔ ہمارے اسلاف کا رویہ اس مسئلے کے متعلق بالکل واضح اور قطعی تھا۔ انہوں نے پنجاب میں پنجابی کے ساتھ اردو کو فراموش نہیں کیا تھا۔ گویا پنجاب میں دو زبانیں ذریعہ تعلیم بنی رہیں۔ اس نقطۂ نظر سے انہوں نے ابتدا ہی سے بچوں کو دونوں زبانوں سے واقف کرنا ضروری سمجھا تھا اور ان کی تعلیم میں دونوں قسم کے نصاب شامل کرلئے تھے۔ چنانچہ پنجابی زبان کے مشہور نصاب 'واحد باری' اور 'رازق باری' کے ساتھ ساتھ اردو کے نصاب 'خالق باری' اور 'حمد باری' بھی درس میں پڑھائے جاتے تھے۔

'خالق باری' پنجاب میں بے حد مقبول رہی ہے اور مکتبوں میں کثرت کے ساتھ پڑھائی گئی ہے۔ چنانچہ وارث شاہ بھی اپنی تالیف 'ہیر رانجھا' میں اس کا ذکر کرتے ہیں۔

اک نظم دے درس ہر کرن پڑھدے نام حق تے خالق باریاں نی

گلستان، بوستان نال بہار دانش، طوطی نامہ تے رازق باریاں نی

ہیر رانجھا ۱۱۸۰ھ میں نظم ہوتی ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ خالق باری' وارث شاہ کے عہد میں پنجاب کے مکاتب میں عام طور پر پڑھائی جا رہی ہے۔ خالق باری کے متعدد نسخے نوشتہ پنجاب میری نظر سے گزرے ہیں جو سو ڈیڑھ سو سال پہلے کے نوشتہ ہیں اس صوبے میں خالق باری کی مقبولیت کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ پنجاب کے نصابی لٹریچر پر اس کا بے حد اثر ہے۔ اس کی تقلید میں نصاب لکھے جاتے ہیں بلکہ نام بھی اسی طرز کے اختیار کئے جاتے ہیں۔ چنانچہ ذیل کی کتب کے نام بہ تقلید 'خالق باری' رکھے گئے ہیں۔

(۱) واحد باری (۲) رازق باری (۳) ایزد باری (۴) اللہ باری (۵) نام باری (۶) صنعت باری (۷) قادر باری (۸) واسع باری (۹) رحمت باری (۱۰) اعظم باری (۱۱) صادق باری (۱۲) اللہ باری (دیگر) (۱۳) رازق باری (دیگر)۔

پنجابی زبان کے سب سے پہلے نصاب یعنی 'واحد باری' میں ایسے آثار موجود ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کتاب 'خالق باری' کی ممنون ہے حتیٰ کہ 'خالق باری' کے مصرعے اور شعر تک اس میں داخل کر دئے گئے ہیں۔ میں ایک دو مثالیں دیتا ہوں۔

'خالق باری'

آتش آگ آب ہے پانی	خاک دھول جو باد اوڑانی

'واحد باری'

عمہ پھوپھی نتو عمہ ناتی	آتش آگ آب ہے پانی

'خالق باری'

دیگ ہانڈی کفچہ ڈوئی بھتا	تابہ کزگان است کڑاہی وتوا

'واحد باری'

دیگ ہانڈی کفچہ ڈوئی بھتا	تابہ وکزغان ہے کڑاہی جوتوا

'خالق باری'

چالنی غربال چھاکی آسیا	دیگ داں چولہا دکنہ وکوٹھیا

'واحد باری'

چھانی غربال چکی آسیا	چینی سرپوش چلہا دے گیا

خالق باری کے مخطوطات میں جو نوشتہ پنجاب ہیں، ایک امر اور دیکھا جاتا ہے، وہ یہ ہے کہ اس کے ہندوستانی تلفظ کو پنجابی رنگ کے ملفوظ میں تبدیل کرنے کی کوشش کی گئی ہے جس سے ظاہر ہے کہ یہ کتاب عرصہ دراز تک اس صوبے میں داخل درس رہی ہے۔

خالق باری کے بعد مجھے 'نصاب سہ زبان' عرف 'صمد باری' یا جان پچھان کا ذکر کرنا چاہیئے جو یہ زبان ہریانی لکھا گیا ہے۔ یہ زبان بعض امور میں اردو سے کسی قدر مختلف ہے ورنہ دونوں ایک ہی ہیں بلکہ جن ایام میں یہ نصاب تالیف ہوا ہے اس وقت کی اردو اور ہریانی میں کوئی فرق نہیں ہے۔ عبدالواسع عہد عالمگیر کے بزرگ ہیں اور کئی تالیفات مثلاً شرح بوستان، شرح زلیخا، رسالہ عبدالواسع اور غرائب اللغات کے مصنف ہیں۔ ان کا نصاب پنجاب کے مکتبوں میں بڑے شوق و ذوق کے ساتھ پڑھایا جاتا تھا۔ اس نصاب کے متعدد نسخے نوشتہ پنجاب میری نظر سے گذر چکے ہیں اور اس قدر مقبول ہے کہ پنجابی زبان کے تیوعہ نصاب یعنی 'فارسی نامہ، واحد باری' اور اللہ باری کے ساتھ بیسیوں مرتبہ لاہور کے مطبعوں میں چھپ چکا ہے۔

اردو زبان اس صوبے میں اس قدر مقبول رہی ہے کہ

خود اہل پنجاب نے اس زبان میں نصاب تیار کئے ہیں۔ ان میں سب سے قدیم مولوی اسحاق لاہوری کا ایک نصاب ہے جو بہ عہد شاہ جہان ۱۰۵۰ھ کے قریب تالیف ہوتا ہے۔ مولوی اسحاق نے دو نصاب لکھے ہیں اور دونوں 'فرح الصبیان' کے نام سے موسوم ہیں۔ ان رسالوں میں اگرچہ پنجابی زبان کا چھینٹا بعض موقعوں پر نظر آتا ہے، لیکن اردو الفاظ کی کثرت ہے، اور تشریح کی زبان فارسی ہے۔ میں بعض مثالیں دیتا ہوں۔

جراح رگ زن آمد مجروح بداں تو گھائل
حق راستی تبختر در ہندوی است مائل
طاؤس مور زغنک کوئل سیاہ کالی
جنت بہشت سرگ است داں نخل بند مالی
برگستواں پاکھر زریں بداں سنہری
شق پارہ مرش پراں در ہندوی گلہری
زاغ و کلاغ کریا گوسپند شاط بکری
چوں دیوچہ است اجی جوک عنکبوت، مکڑی
خمیازہ فازہ باشد در ہندوی کاا رباسی
مکھہ فراق ہد کی ضحک است خندہ ہاسی
اشخاز دان ترسیجی خف موزہ موز کھیلا
بعرہ چہ پشک میگن مدور کلوخ ڈھیلا
مسمار میخ آہن مہمہ سناں برچھی
کفگیر کفچہ ڈوئی چوں نیغطو است کرچھی

ذیل میں اسی تالیف سے بعض الفاظ درج کئے جاتے ہیں جن سے ناظرین اس کی زبان اور اردو و پنجابی الفاظ کا تناسب معلوم کر سکیں گے۔

(۱) انی (۲) ایڑن (۳) چوری دچونری (۴) نجیھ (۵) بھیڈا د مینڈھا (۶) انگلی

(۷) ناد (ناقوس) (۸) کھولا (۹) کولا (کوئلہ) (۱۰) انگیٹھی (۱۱) بجلی (۱۲) سونڈ (۱۳)
منگنا (مانگنا) (۱۴) چھجا (۱۵) پکھا (پنکھا) (۱۶) کانجی (۱۷) بھینگری (۱۸) ہولاں (ہولے)
(۱۹) ستو (۲۰) دھوپ (۲۱) مچان (۲۲) چھکا (چھینکا) (۲۳) وگال (جگالی) (۲۵)
کنوار (۲۶) کالی کنگنی (۲۷) کوٹھی (۲۸) السی (۲۹) میتھی (۳۰) سرسوں (۳۱) ڈوڈی
(۳۲) ہنگ (ہینگ) (۳۳) سنگ (سینگ) (۳۴) جوار (۳۵) مسر (مسور) (۳۶)
باڑی (۳۷) املی (۳۸) نابیر (ناریل) (۳۹) پنڈ (کھجور) (۴۰) سپاری (۴۱) اکھروٹ
(اخروٹ) (۴۲) ہلکی (ہچکی) (۴۳) ڈیکار (ڈکار) (۴۴) ککڑی (۴۵) کھیرا (۴۶) پھٹ (پھوٹ)
خیار (ریز تسکالی) (۴۷) بینگن (۴۸) توری (ترئی) (۴۹) توہر (تھوہر) (۵۰) پھلسا (۵۱) کسبہ
(۵۲) جوالا (جواسا) (۵۳) گھٹلی (گٹھلی) (۵۴) سکہ (۵۵) پیتل (۵۶) لوہا (۵۷) گھان (۵۸)
کھوٹا (۵۹) ولیر (۶۰) ہنس (۶۱) بانجھ (۶۲) سالہ (۶۳) پھوپھی (۶۴) جوڑا (۶۵) ٹک
(۶۶) پالک (لے پالک) (۶۷) سانڈھو (ساڑھو) (۶۸) سسرا (۶۹) ماکھی (مکھی)
(۷۰) جالی (جال) (۷۱) سوکن (۷۲) ماموں (۷۳) چاچا (چچا) (۷۴) کاچا (کچا) (۷۵) سجن
(۷۶) گنگا (گونگا) (۷۷) دہی (۷۸) مسکہ (۷۹) مکھن (۸۰) راٹی (۸۱) ملائی (۸۲) چھاچھ
(۸۳) مدھانی (رئی) (۸۴) سرمدانی (سرمہ دانی) (۸۵) تیل (۸۶) پلی (۸۷) کولہو (۸۸) کھل
(۸۹) آٹا (۹۰) گالا (۹۱) گاڈی (گاڑی) (۹۲) بھیڈیا (بھیڑیا) (۹۳) چینا (۹۴) سہا (خرگوش)
(۹۵) مینا (۹۶) سندلیسہ (۹۷) گرہ (۹۸) کویل (۹۹) تیترا (تیتر) (۱۰۰) جوک (جونک) (۱۰۱) گھڑا
(۱۰۲) نیول (نیولا) (۱۰۳) بچھو (۱۰۴) کچھو (کچھوا) (۱۰۵) چھپکلی (۱۰۶) ڈھکلی (منجنیق)

یہ کل ایک سو چھ الفاظ ہیں جن میں الفاظ ذیل بہ تفاوت لہجہ پنجابی مانے جا سکتے ہیں۔

(۱) جھیڈا (مینڈھا) (۲) کولا (کوئلہ) (۳) منگنا (مانگنا) (۴) پکھا (پنکھا) (۵) ہولاں (ہولا)
(۶) چھکا (چھینکا) (۷) ہنگ (ہینگ) (۸) سنگ (سینگ) (۹) مسر (مسور) (۱۰) وگالی (جگالی)
(۱۱) ہدکی (ہچکی) (۱۲) پھٹ (پھوٹ) (۱۳) جوالا (جواسا) (۱۴) سانڈھو (ساڑھو) (۱۵) گنگا (گونگا)
(۱۶) کچھو (کچھوا)

ان سولہ لفظوں میں اکثر ایسے ہیں جن کو صرف لہجے کے فرق نے پنجابی بنا دیا ہے۔ مثلاً ہنگ، ہینگ

بھوٹ اور گونگا وغیرہ اور میں سمجھتا ہوں کہ مصنف کے مقابلے میں کاتب اس ترمیم کا زیادہ ذمہ دار ہے
کئی ایسے نصاب ملتے ہیں جن میں آدھی اردو اور آدھی پنجابی ہے۔ لیکن میں ان سب سے قطع نظر کرکے
"اللہ باری" یا "ذوق الصبیان" کا ذکر کرتا ہوں جو ۱۲۰۷ھ کی تالیف ہے۔ اس کے مصنف حافظ احسن اللہ
بن حافظ ہدایت اللہ بن لاہوری کاہی ہیں۔ حافظ صاحب کا پیشہ معلمی ہے۔ اس کے ساتھ کتابت اور مہر کنی بھی
کرتے ہیں۔ نہایت زود نویس ہیں اور کتابیں کثرت کے ساتھ نقل کی ہیں۔ ان کی ایک ضخیم تالیف "مفتاح
الافواہ" ہے۔ اس کے صفحوں کی تعداد ۹۰۳ اور فی صفحہ ۱۹ سطریں ہیں۔ اس حساب سے اشعار کی تعداد سترہ ہزار
کے قریب ہوگی۔ مفتاح الافواہ کی زبان فارسی ہے۔ مصنف کی توجہ عربی الفاظ کی طرف تمام تر مبذول ہے لیکن
ایک دلچسپ پہلو اس تالیف کا یہ ہے کہ اس میں اردو الفاظ بھی کثرت سے لائے گئے ہیں۔ مگر مفتاح الافواہ
پر تبصرے کا یہ موقع نہیں ہے اس لئے میں اس ضخیم تالیف سے دست کش ہو کر حافظ صاحب کی دوسری
تالیف "ذوق الصبیان" کے متعلق چند الفاظ کہنا چاہتا ہوں۔

ایک معلم سب سے زیادہ بچوں کی ضروریات سمجھنے کا اہل ہے۔ جب لاہور میں بیٹھ کر حافظ احسن اللہ
اردو کا نصاب تیار کرتے ہیں تو ہم سمجھ سکتے ہیں کہ اس کی از حد ضرورت ہوگی۔ "ذوق الصبیان" کی تشریحی
زبان اردو ہے۔ حافظ صاحب اپنے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ اس سے قبل میں نے اس مضمون پر ایک بڑی
کتاب تیار کی ہے لیکن وہ بچوں کے لئے دقیق و دشوار ہے۔ اس لئے نصاب ہذا کو آسان ہندی زبان
میں تیار کیا ہے۔ سال تصنیف ۱۲۰۷ھ ہے۔ اردو زبان کے متعلق حافظ صاحب فرماتے ہیں "یہ
ہندی زبان بہت آسان ہے۔ بڑی خوشی کے ساتھ اسے پڑھتے ہیں اور پسند کرتے ہیں۔ اب میں نمونہ
کلام دکھلانے کے لئے "ذوق الصبیان" کے دیباچے سے ایک اقتباس دیتا ہوں۔

احسن نام اک عاجز بندہ	ملاں، کاتب، مہر کنندہ
احسن اللہ کی ہے یہ رعایت	اسد کی ہدایت اس کی عنایت
اس کا وطن لاہور نگر ہے	کمتر، کہتر اور احقر ہے
اس کی داتا خطا کو بخشے	اس کے ماتا پتا کو بخشے
کہیاں ہیں یہ کیتیاں بیتاں	فارسی عربی ہندی باتاں
لڑکے میرے پاس ہیں پڑھتے	لوگ ہیں مجھ کو ملاں کہتے

آگے ایک کتاب لکھی ہے — اس پر محنت بہت کی ہے
پر وہ بہت دراز و کلاں ہے — لڑکوں کی ابھی کند زباں ہے
یہ آسان اور ہندی بولی — لڑکوں کو ایک کھیل ہے کھولی
خوشی خوشی وہ پڑھتے ہیں اوس کو — چشم وسر اوپر دھرتے ہیں اوس کو
ذوق الصبیان نام رکھا ہے — سال اوس در باغ کہا ہے
جو کوئی اوس کو پڑھے پڑھاوے — عیب سنوارے اور بناوے
دے اصلاح جو ہووے بھلائی — مجھ کو دے دعا وہ بھائی
بحر فروغ تقارب میزان — فعلن فعلن فعلن فعلاں

ذیل کا اقتباس اصل نصاب سے دیا جاتا ہے۔

دل و جگر ہے ہیا کلیجہ — کلا سر ہے مغز ہے بھیجا
امہ کنیز ہے لونڈی باندی — جیتل نقرہ فضہ چاندی
زر سونا سیم درم ہے — ڈبا کو یا ڈھال سپر ہے
عاشق متراں بندہ چیرا — خیمہ تنبورہ منزل ڈیرا
حلقہ دورہ گردہ گھیرا — گشت دگذار گزر ہے پھیرا
بار بوجھ انبار ہے تودہ — بھیڑ انبوہی آنستر ردوہ
لوہو خون سیاہی سودا — طحال سپرز تلی مخ گودا
پتہ زہرہ تلخہ صفرا — دشت و بیاباں صحرا
گھیا کدو گرنگلو شلغم — لیس لعاب کف و جھگ بلغم
بیچ ہے اندر بیروں باہر — باگھ غضنفر شیر ہے ناہر

مصنف کا طرز بیان شگفتہ اور زبان نہایت صاف ہے لیکن بعض موقعوں پر پنجابی لہجہ نظر آتا ہے۔ میں چند شعر ایک اور مقام سے نقل کرتا ہوں

سجن دوست ہے یار خلیل — تھوڑا اندک کم و قلیل
بہتا بیش بس و بسیار — افزوں زیادہ وافر دار

فیل اور پیل اور ممکنا ہاتھی — ہم دم ہمرہ بیلی ساتھی
سنگ و سنگت قافلہ کارواں — سوداگر تاجر بازرگاں
پتھر سنگ رتن ہے جوہر — مروارید موتی در و گوہر
مربع چورس گرد ہے گول — نرخ بہا اور قیمت مول
اجرو اجرت مزد و مزدوری — روغن گھیو ملیدہ چوری
مرجان بسد کلی اور مونگا — صمٌ و بکمٌ ہے ڈورا گونگا
غریب مسافر ماندہ تھکا — پرندہ پنچھی بادکش پنکھا
سگ ہے کتا گربہ بلی — جہاں آباد شہر ہے دلی
باگھ بگھیلہ شیر اسد ہے — سباع درندہ دام و دد ہے
ماہی مچھلی سیقنار نہنگ — ہندی چیتا یوز پلنگ
آہو ہرنی سہا خرگوش — کھال رات جو گزری دوش
دے دیری جو گذرا کھل پرسوں — کنجد تل سر شف ہے سرسوں
کھل پرسوں آئندہ جو آوے — فردا اور پس فردا بھاوے

اوپر کے اقتباسوں میں آنتر (آنت) کھل (کل) گونگلو (شلغم) گھیو (گھی) چوری (ملیدہ) کلی (مونگا) ڈورا (بہرا) وغیرہ پنجابی زبان کے ذخیرے سے تعلق رکھتے ہیں۔ آنت بھاگ اور کلی وغیرہ کا صحیح ترجمہ بھی ہو سکتا ہے۔ گونگلو آج کل پنجابی مانا جاتا ہے اور اردو میں غیر مستعمل ہے لیکن مغلیہ عہد سے قبل کے اہل لغات اس لفظ سے واقف ہیں اور قدیم تلفظ وہی ہے جو آج پنجاب میں رائج ہے۔ چنانچہ ادات الفضلا (تالیف ۸۲۲ھ) میں چقندر کا مرادف گونگلو دیا گیا ہے۔ شرف نامہ احمد منیری (۸۷۷ھ) میں گانگلو اور مؤید الفضلاء (۹۲۵ھ) میں گنگلو لکھا ہے۔

خاتمہ:

ختم مرتب پورا سارا — آخر اور تک عجیب تیارا
تنکا خس ہے پیچھے پس ہے — پورا سارا تمام بس ہے
تو بھی بس اب بس کر احسن — پھر درود اور حمد ذوالمنن

مانگ خدا سے ہی مدامی بخشے رب گناہ تمامی
بندہ منگتا کرے دعائیں مولیٰ صاحب داتا سائیں

"دربا غ" اس تالیف کا مادہ تاریخ ہے جس سے ۱۲۰۷ھ برآمد ہوتا ہے اور ۹۳-۱۷۹۲ء کے برابر ہے۔ اسی سال تیمور شاہ درانی کا انتقال ہوتا ہے اور شاہ زمان تخت نشین ہوتا ہے۔ لاہور میں سکھوں کا قبضہ ہے، سوبھا سنگھ اور لہنا سنگھ کی حکومت ہے۔ خلاصہ یہ ہے کہ پنجاب میں اردو نصابوں کا رواج، نیز اردو نصابوں کی اس صوبے میں تصنیف و تالیف ہمیں اس نظریے کو تسلیم کرنے پر مجبور کرتی ہے کہ پنجابی زبان کی طرح اردو زبان بھی اس صوبے میں قدیم سے ذریعہ تعلیم رہی ہے اس میں شک نہیں کہ اردو پنجاب میں عہد شاہان مغلیہ بولی اور سمجھی جاتی رہی ہے، لیکن ہم کو یہ علم نہیں تھا کہ بچوں کی تعلیم میں بھی اس سے کام لیا جا رہا ہے۔ 'خالق باری' کے بعد اردو کا سب سے قدیم نصاب 'فرح الصبیان' پنجاب میں لکھا جاتا ہے۔ یہ امر شاید ان بزرگوں کی آنکھیں کھولے جو آج پنجاب میں اردو کے استحقاق کو نظر انداز کرتے ہیں اور پنجابی کے لئے اصرار کرتے ہیں۔ ہم پنجاب کے ساتھ اردو کے قدیم تعلقات کی داستان سے بالکل بے خبر ہیں لیکن اس سلسلے میں جو بعض واقعات گذشتہ چند سالوں میں روشنی میں آئے ہیں، ان سے بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اردو کے روابط اس صوبے کے ساتھ نہایت قدیم اور گہرے ہیں۔ اردو اور پنجابی کی صرف و نحو ان زبانوں کے اتحاد اور قرابت کی طرف دلالت کرتی ہے۔ اردو کا سب سے قدیم فقرہ جو ہمیں معلوم ہے، پنجاب ہی کے ایک شیخ حضرت فریدالدین گنج شکر کی یادگار ہے۔ مسلمانوں میں سب سے اول جس شاعر نے ہندی دیوان لکھا وہ لاہور کے مشہور شاعر خواجہ مسعود سعد سلمان ہیں۔ سب سے پہلے جس شخص نے دوہرہ لکھا، وہ بھی شیخ فریدالدین مذکورہ بالا ہیں۔

گجرات و دکن میں اگرچہ اردو تالیفات دسویں صدی ہجری سے شروع ہو جاتی ہیں لیکن شمالی ہندوستان میں دو صدی بعد تک ان کا پتہ نہیں چلتا۔ دہلی میں ابھی اردو دبستان قائم بھی نہیں ہو چکتا ہے کہ پنجاب میں لوگ اردو زبان میں مثنویاں لکھنی شروع کر دیتے ہیں میرپور (کشمیر) کے شیخ غلام محی الدین تصوف مثنوی 'گلزار فقراء' ۱۱۳۱ھ میں ختم کرتے ہیں؛ بٹالے کے مشہور شیخ غلام قادر ۱۱۵۱ھ سے قبل مثنوی 'رمز العشق' لکھتے ہیں۔ اسی بٹالے کے ایک

اور مصنف عاجز تخلص ہیں جو سیف الملوک و بدیع الجمال کا قصہ فارسی سے اردو میں نظم کرتے ہیں۔ ایک اور بزرگ تحسین ہیں، جو ایک نظم موسوم بہ "وارث" کے مالک ہیں، جس میں مصنف ایک شاگرد کی دعوت پر، جو دیوان زادوں میں سے ہے، اپنے میرپور کے سفر، راہ کی مشقت و صعوبت، میزبان کی بے اعتنائی، وہاں سے واپسی اور گھوڑے کی مذمت و دیگر واقعات بیان کرتا ہے۔ یہ تالیفات جو اندک کے از بسیارے و مشتے نمونہ از خروارے کا حکم رکھتی ہیں، خالص پنجاب کی پیداوار ہیں جن پر ہندوستان کا اثر مطلق نہیں ہے۔ یہ لوگ نہ ہندوستان گئے اور نہ اردو دانوں سے تعلق میں آئے لیکن اردو میں اپنی تالیفات لکھ رہے ہیں۔ ہمیں ستائش کرنی چاہیئے ان بزرگوں کی جو دلی کی درکنار خود پنجاب کے دارالسلطنت لاہور سے بھی فاصلے پر رہ کر ان دور افتادہ مقامات میں جہاں اردو بولنے والا مہینوں کیا بلکہ برسوں بھی ان سے تعلق میں نہیں آسکتا ہوگا اردو زبان کی تحریک کو زندہ رکھتے ہیں۔ اب تا وقتیکہ ان تالیفات کے پڑھنے والے پنجاب میں موجود نہ ہوں ان کا منصہ شہود پر آنا ممکن نہیں۔ اس لئے اس لٹریچر کی روشنی میں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ پنجاب میں کم و بیش ہر عہد میں اردو کے لئے سرگرمی رہی ہے۔

مقدمہ قواعدِ اردو

ڈاکٹر مولوی عبدالحق

اردو زبان دنیا کی جدید زبانوں میں سے ہے اور ابھی ابھی اس نے اپنے بل بوتے پر کھڑا ہونا سیکھا ہے۔ زبان نہ کسی کی ایجاد ہوتی ہے اور نہ کوئی اسے ایجاد کر سکتا ہے۔ جس اصول پر بیج سے کونپل پھوٹتی، پتے نکلتے، شاخیں پھیلتی، پھل پھول لگتے ہیں اور ایک دن وہی ننھا سا پودا ایک تناور درخت بن جاتا ہے۔ اسی اصول کے مطابق زبان پیدا ہوتی، بڑھتی اور پھیلتی پھولتی ہے۔ اردو اس زمانے کی یادگار ہے جب مسلمان فاتح ہندوستان میں داخل ہوئے اور اہلِ ہند سے ان کا میل جول روز بروز بڑھتا گیا۔ اس وقت ملک کی زبان میں خفیف سا تغیر پیدا ہوتا چلا گیا جس نے آخر ایک نئی صورت اختیار کی، جس کا ان میں سے کسی کو سان گمان بھی نہ تھا۔ مسلمان فارسی بولتے آئے تھے اور ایک زمانے تک ان کی زبان فارسی ہی رہی۔ دربار و دفاتر میں بھی اسی کا سکہ جاری تھا۔ ہندوؤں نے بھی اسے شوق سے سیکھا۔ اس زمانے میں فارسی لکھنا پڑھنا تہذیب میں داخل تھا۔ فارسی کے علاوہ عربی مسلمانوں کی مذہبی اور علمی زبان تھی۔ دستارِ فضیلت کا ملنا بغیر تحصیل زبان عربی ناممکن تھا کیونکہ مسلمانوں کے علوم و فنون کا خزانہ اسی زبان میں مدفون ہے۔ اِدھر ملک میں جو زبان (قدیم ہندی یا پراکرت) رائج تھی اسے بھی مسلمانوں نے سیکھا۔ عوام وہی زبان بولتے تھے چنانچہ اس مخلوط زبان میں بڑے بڑے شاعر ہوئے، مسلمان شاہی درباریوں اور علماء اور شعراء نے بھی یہ زبان سیکھی اور اس میں تالیف و تصنیف بھی (جو زیادہ تر نظم تھی) کی۔ غرض ہندوستانیوں کے اس میل جول اور خلا ملا سے ایک نئی زبان نے جنم لیا جس کا نام بعد میں اردو رکھا گیا۔ اردو کے معنی لشکر کے ہیں اور لشکری زبان جیسی ہوتی ہے ظاہر ہے یعنی آدھا تیتر آدھا بٹیر، اس لیے اوّل اوّل تو لوگ اس کے استعمال سے بچتے رہے اور اس کے لکھنے پڑھنے کو عار سمجھتے رہے لیکن رفتہ رفتہ اس کے قدم جمتے گئے اور مغلیہ سلطنت کے آخری دور

ہیں شعرا نے اس بچے کو اپنے سایۂ عاطفت میں لیا اور پال پوس کر بڑا کیا۔ بہت کچھ صفائی پیدا کی اور نئی تراش خراش سے آراستہ کیا۔ مغلیہ سلطنت کے زوال پر سمندر کے راستے ایک نئی قوم ہندوستان پر مسلط ہوئی جو ہندو مسلمانوں سے بالکل غیر تھی۔ اس قوم نے اس کی انگلی پکڑی اس نے انگلی پکڑتے ان کا پہنچا پکڑا اور دربار سرکار میں اس کی رسائی ہوگئی اور رفتہ رفتہ دفاتر سے فارسی کو نکال باہر کیا اور خود اس کی کرسی پر جلوہ گر ہوئی۔ آخر ہندوستان کی قدیم راج دھانی اس کا جنم بھوم اور دوآبہ اس کا وطن ہوا۔ اب دُور دُور پھیل چلی ہے اور ہندوستان کے اس سرے سے اُس سرے تک چلے جائیے ہر جگہ بولی اور سمجھی جاتی ہے بلکہ ہندوستان کے باہر تک جا پہنچی ہے۔ سب سے بڑھی چڑھی بات یہ ہے کہ یہ تین مختلف جلیل القدر قوموں کی یعنی ہندو، مسلمانوں اور انگریزوں کی چہیتی ہے اور ان تینوں کی متفقہ کوششوں کی عظیم الشان یادگار ہے۔ تینوں نے اسے سیکھا پڑھا، لکھا۔ تینوں نے اس کی ترقی میں مقدور بھر کوشش کی اور اب تینوں کی بدولت اس رتبے کو پہنچی کہ دنیا کی جدید زبانوں میں شمار کیے جانے کے قابل ہوئی۔

اردو ہندی نژاد ہے اور قدیم ہندی یا پراکرت کی آخری اور سب سے شائستہ صورت ہے۔ ہندی بولی اور فارسی کے میل سے بنی ہے اس میں جو سنسکرت اور پراکرت کے الفاظ ہیں وہ زمانہ دراز کے استعمال اور زبانوں پر چڑھ جانے سے ایسے ڈھل گئے ہیں کہ اصل الفاظ میں جو بھدا پن اور کرختگی اور تلفظ اور لہجے کی دقت تھی بالکل جاتی رہی اور چھٹ چھٹا کر پاک صاف سیدھے سادھے رہ گئے جس سے زبان میں لوچ گھلاوٹ اور صفائی پیدا ہوگئی۔ اردو کے ہندی نژاد ہونے میں کوئی شبہ نہیں کیونکہ بیرونی زبانوں کا اثر صرف اسما و صفات میں ہوا ہے ورنہ زبان کی بنیاد یہیں کی زبان پر ہے۔ تمام حروف فاعلی، مفعولی اضافت، نسبت، ربط وغیرہ ہندی ہیں۔ ضمیر بھی سب کی سب ہندی ہیں۔ افعال سب ہندی ہیں لیکن عربی فارسی الفاظ کے اضافے نے مختلف صورتوں میں اس کی اصل خوبی میں اضافہ کر دیا ہے۔ ہندی الفاظ میں دل نشینی کا خاص اثر ہے اور عربی فارسی الفاظ میں شان و شوکت، اور زبان کے لیے ان دونوں عنصروں کا ہونا ضروری ہے۔ عربی فارسی الفاظ نے نہ صرف لغت اور نحو میں بلکہ خیالات میں بھی وسعت پیدا کر دی ہے جس سے اس کا حسن دوبالا ہوگیا اور وہ زیادہ وسیع اور کار آمد بن گئی۔ مگر اصل بنیاد جس پر وہ قائم ہے ہندی ہی ہے۔ محض غیر زبانوں کے اسما و صفات کے اضافے سے اس کے ہندی ہونے میں مطلق فرق نہیں آسکتا مثلاً آج کل بہت سے انگریزی لفظ داخل ہوتے جاتے ہیں لیکن اس سے زبان کی اصلیت

ماہیت پر کچھ اثر نہیں پڑ سکتا۔ ایک دوسری بات اردو زبان میں یہ ہے کہ وہ اس اصول پر قائم ہے جو تمام جدید زبانوں میں اس وقت پایا جاتا ہے۔ یعنی صورت ترکیبی سے حالت تفصیلی کی طرف اس کا رجحان ہے قدیم زبانوں میں یہ بڑی دقت تھی کہ ایک ہی لفظ کو ذرا ذرا سے فرق اور پھیر سے مختلف صورتوں میں لے آتے تھے اب دوسرے الفاظ کی مدد سے مرکب صورتیں پیدا ہو گئی ہیں اور وہ دقتیں جاتی رہی ہیں۔ اردو کو بھی اس قید سے آزادی مل گئی ہے۔ غرض یہ زبان مختلف حیثیتوں سے ایسی قبول صورت ہو گئی ہے کہ اس کی ترقی میں شبہ نہیں ہو سکتا۔ اس کی صفائی، فصاحت اور صلاحیت اور ہندی فارسی عربی اور انگریزی کے مختلف مفید اثرات اس امر کا یقین دلاتے ہیں کہ وہ دنیا کی ہونہار زبانوں میں سے ہے اور ایشیا میں ایک روز اس کا ستارہ چمکے گا۔

مجھے خوب یاد ہے کہ کئی سال کا عرصہ ہوا کہ میرے ایک دوست نے جلسے میں تذکرۃً میری کتاب صرف و نحو اردو کے متعلق کہا کہ انجمن ترقی اردو (حیدرآباد دکن) اسے چھپوا دے تو بہت اچھا ہو۔ اس پر ہمارے ایک عالم دوست نے فرمایا کہ صرف و نحو کی کتابیں بچوں کے لئے ہوتی ہیں، انجمن کی طرف سے ایسی کتابوں کا طبع ہونا ٹھیک نہیں۔ مجھے اس میں کلام ہے کہ صرف و نحو کی کتابیں بچوں کے لئے مخصوص ہیں بلکہ میری رائے میں انہیں اپنی زبان کی صرف و نحو پڑھانا مضر ہے۔ البتہ یہ میں تسلیم کرتا ہوں کہ ایک زندہ اور جدید زبان کے لئے گرمر (صرف و نحو) کی چنداں ضرورت نہیں ہوتی۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آخر گرمر کی ضرورت پڑی کیوں؟ جب ہم دنیا کی مختلف زبانوں پر نظر ڈالتے ہیں اور ان کے ادب کی تاریخ بغور پڑھتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ ابتدا میں گرمر کی ضرورت اس وقت واقع ہوئی جب کہ ایک زبان والوں نے دوسری زبان کے حاصل کرنے کی کوشش کی۔ اوّل اوّل خود اہل زبان کو کبھی اس کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ مثل دوسرے علوم و فنون کی ضرورت نے اسے بھی ایجاد کیا اور زبان کے سب سے پہلے علمی نحوی وہ لوگ تھے جنہوں نے سب سے اوّل علمی طور پر زبانوں کی تعلیم کی صرف و نحو کے قواعد کی تدوین انہیں معلمین السنہ کا کام تھا۔

زبانوں کا سیکھنا سکھانا نسبتاً جدید زمانے کی ایجاد ہے جو آج کل خاصا پیشہ ہو گیا ہے۔ قدیم زمانے میں لوگ غیر زبانوں کے سیکھنے کی ضرورت نہیں سمجھتے تھے۔ مثلاً کسی قدیم یونانی یا عرب کو کسی غیر زبان کے سیکھنے کا کبھی خیال نہیں آتا تھا اور وہ کیوں سیکھتا؟ اس لئے کہ یونانی سوائے یونانیوں کے اور عرب سوائے عربوں کے سب کو وحشی خیال کرتا تھا۔ غیروں کی زبان سیکھنا، ان کے آداب و اطوار کا اختیار کرنا اس کے لئے عار اور موجب

ذلت تھا۔ یہی وجہ ہے کہ یونانی غیر اقوام کو ایک لوسانی یعنی بے زبان اور عرب دوسروں کو عجم یعنی گونگے اور پول اپنے پڑوسی اہل جرمن کو نیمیا یعنی گونگے بہرے اور ہندو اپنے سوا دوسروں کو ملیکھ ملیچھ کہتے تھے۔ ملیکھ یعنی ملیچھ کے اصل معنی ایسے شخص کے ہیں جسے صاف طور سے بولنا نہیں آتا۔

جب یونانیوں کو دوسری اقوام سے سابقہ پڑا اور ان سے بات چیت کی ضرورت ہوئی تو بڑی دقت پیش آئی۔ اگر ہر شخص اپنی ہی زبان بولنے پر اصرار کرے تو دوسروں کی کیوں کر سمجھے۔ ان کے لئے غالباً غیر زبانوں کے سیکھنے کی پہلی محرک تجارت ہوئی اور دوسری محرک اسکندر کی فتوحات۔ ایران اور ہندوستان کی فتوحات نے یونانیوں پر ثابت کر دیا کہ دوسری قومیں بھی زبان رکھتی ہیں۔ لیکن طرہ یہ ہے کہ بہ نسبت یونانیوں کے دوسری اقوام میں جنھیں یونانی وحشی کہتے تھے، زبانیں سیکھنے کی زیادہ صلاحیت تھی۔ اسکندر کی فتوحات نے باہمی میل جول کا رستہ کھول دیا تھا اور اسکندریہ مختلف اقوام، مختلف زبانیں بولنے والوں اور مختلف مذاہب کے لوگوں کا سنگم ہو گیا۔ گو ابتدائی تعلق تجارتی تھا لیکن فرصت کے اوقات میں دوسرے معاملات اور مباحث بھی خود بخود زیر بحث آگئے۔ علاوہ اس کے خود یونانی بھی اسکندریہ میں موجود تھے جو قدیم حالات کی تحقیق میں مصروف تھے اور اسی طرح مصریوں، ایرانیوں اور یہودیوں کے علم ادب و معتقدات بحث میں آگئے۔

اگرچہ اسکندریہ میں دوسری اقوام کے علم و ادب کے متعلق ایک دلچسپی پیدا ہو گئی تھی لیکن زبان کی تحقیق و تنقید دوسری زبانوں کے مطالعہ سے پیدا نہیں ہوئی بلکہ خود یونانی زبان کی مختلف شاخوں پر غور کرنے سے اس کا آغاز ہوا اور سب سے بڑی وجہ اس کی ہومر کی کتاب ہوئی۔ سب سے اول ان علما نے زبان کی تنظیم کی طرف توجہ کی جو قدیم اساتذہ اور خاص کر ہومر کی تصانیف کو صحت اور تنقید کے ساتھ شائع کرنے کا کام کرتے تھے۔ مختلف نسخے اسکندریہ اور پرگامس میں یونان کے مختلف حصوں سے وصول ہوئے جن میں آپس میں بہت کچھ اختلاف تھا اس لئے ان علماء کو مجبوراً یونانی گرامر کی صحیح صورت قائم کرنے پر متوجہ ہونا پڑا۔ اس میں شک نہیں کہ ان لوگوں نے اول یونانی زبان کا تنقیدی نظر سے مطالعہ کیا اور اس کی تنظیم کی اور مختلف اجزائے کلام کا امتیاز قائم کیا اور الفاظ کے مختلف عملوں کے لئے اصطلاحی الفاظ گھڑے لیکن تاہم حقیقی اور ابتدائی گرامر ابھی تک نہیں لکھی گئی تھی۔ پہلا حقیقی نحوی ڈائونی سی اس تھریکس تھا۔

یہ شخص جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے تھریس کا باشندہ تھا لیکن وہ اسکندریہ میں رہتا تھا۔ بعد ازاں وہ روما گیا جہاں اس نے یونانی زبان کی تعلیم دینی شروع کی اور معلمی پیشہ اختیار کیا اور اپنے رومن

شاگردوں کے لئے زبان کی پہلی گرامر لکھی۔ اگرچہ گرامر کا ڈھانچہ پہلے سے موجود تھا لیکن اس نے پہلے کے فلسفیوں اور نقادوں کے نتائج سے فائدہ اٹھاکر یہ کتاب مرتب کی۔ یونانیوں کے لئے نہیں کیونکہ انہیں ضرورت نہ تھی، وہ اپنی زبان سے خود واقف تھے بلکہ اہلِ روما کی تعلیم کے لیے۔ اس شخص کے بعد اور لوگ پہنچے اور معلّمی یا مترجمی کا پیشہ کرنے لگے۔ یہ پیشہ وہاں اچھا خاصا اور معزز سمجھا جاتا تھا۔ کیونکہ رومن نوجوانوں کو یونانی پڑھنے لکھنے اور بولنے کا ایسا ہی شوق اور خبط تھا جیسا آج کل ہندی نوجوانوں کو انگریزی پڑھنے، لکھنے اور بولنے کا ہے۔ یہاں تک کہ بچوں کو اوّل یونانی پڑھائی جاتی تھی اور بعد میں لاطینی۔ یونانی آداب و تہذیب کا اختیار کرنا اور یونانی جاننا شرافت کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ بعینہٖ جیسے ہمارے ہاں آج کل انگریزی پہناوا، انگریزی بات چیت، انگریزی طرزِ معاشرت باعثِ فخر خیال کی جاتی ہے۔ گو روما نے یونان کو فتح کیا تھا لیکن علمی لحاظ سے وہ خود اس کا مفتوح ہوگیا۔ غرض یونانی زبان کے سیکھنے اور یونانی کتابوں کے ترجمے کا عام رواج ہوگیا اور اسی وجہ سے یونانی گرامروں کی ضرورت ہوئی اور جب لاطینی گرامر لکھی گئی تو یونانی اصطلاحات لاطینی لباس میں ترجمہ ہوکر داخل ہوگئیں اور اس جدید لباس میں یہ گرامر دو ہزار سال سے یورپ پر چھائی ہوئی ہے بلکہ آج اس کا اثر ہندوستانی مدارس اور ہندوستانی زبانوں میں بھی پایا جاتا ہے۔

جب ہم عربی زبان کی صرف و نحو کی ابتدا پر نظر ڈالتے ہیں تو بعینہٖ یہی صورت وہاں بھی پیش آئی۔ جس طرح ہومر کی کتاب کی درستی اور صحت کے لئے اوّل اوّل نحو کے ابتدائی اصول پر نظر گئی اسی طرح قرآن پاک کے الفاظ کی صحت قائم رکھنے کے لئے سب سے پہلے زبان کی نحو کی طرف مجبوراً توجہ کرنی پڑی۔ سب سے پہلا شخص ابوالاسود دوٗلی تھا جسے ایک قاری کو قرآن کی آیت غلط پڑھتے ہوئے سن کر یہ خیال ہوا کہ اگر خدا نخواستہ یہ حالت رہی تو اندیشہ ہے کہ قرآن پاک کے معانی کچھ کے کچھ ہو جائیں گے۔ ابتدا میں عربی رسم الخط ایسا تھا کہ اس میں نقطے اور اعراب نہ تھے اور اس لئے اعراب اور نقطے ایجاد کرنے پڑے۔ صرف و نحو کا خیال بھی اسی قسم کے واقعات سے پیدا ہوا۔ خصوصاً جب اہلِ عجم مذہب اسلام میں داخل ہوگئے اور عربی زبان کا اثر وسیع ہونے لگا تو عجمی زبان کے بولنے میں طرح طرح کی غلطیاں کرنے لگے۔ زبان کے خراب اور مسخ ہونے کا اندیشہ ہوا۔ اس پر سے ابوالاسود کی تحریک پر حضرت علی نے نحو کا پہلا قاعدہ بتایا کہ: سارا کلام اس سے خالی نہیں کہ یا تو اسم ہوگا یا فعل

یا حرف کہ چنانچہ اس پر سے ابو الاسود نے اول اول قواعد فن لسان کی تدوین کی۔ جب عربوں کی فتوحات کا دائرہ وسیع ہوا اور عربی زبان کی روشنی بھی ساتھ ساتھ پھیلنا شروع ہوئی تو قواعد زبان کی ضرورت روز بروز بڑھنے لگی۔ کوفہ و بصرہ میں نحویوں کے دو الگ الگ مذہب قائم ہو گئے جن کے مباحث پر اس وقت نظر ڈالنا ہمارے مقصد سے خارج ہے۔ غرض ہوتے ہوتے نوبت یہ پہنچی کہ نحو یا تو زبان سیکھنے کا آلہ تھی یا خود ایک مستقل فن ہو گئی اور ایک نحوی کی ایسی ہی عزت ہونے لگی جیسے کسی عالم فاضل کی۔ عربی صرف و نحو کی تدوین میں عجمیوں نے بہت بڑا حصہ لیا کیونکہ ضرورت زیادہ انہیں کو تھی، اور بڑی بڑی ضخیم کتابیں لکھیں اور اس میں وہ بحثیں اور نزاکتیں پیدا کیں کہ یہ فن خاصا فلسفہ ہو گیا اور اس کے پڑھنے پڑھانے میں مبالغہ کے ساتھ بڑے بڑے اہتمام ہونے لگے جس کا اثر اب تک باقی ہے۔ عربی زبان اور صرف نحو کا اثر فارسی، ترکی، اردو زبانوں پر بہت کچھ ہوا ہے اور اب تک عربی اصطلاحات صرف و نحو ان زبانوں کی قواعد میں برابر جاری ہیں۔ بلکہ فارسی اردو کی صرف و نحو عربی کی صرف و نحو کی نقل ہے اور نقل کیا کی ہے منہ چڑایا ہے۔ غرض کہنے کی یہ ہے کہ عربی صرف و نحو کو زیادہ رونق اور عروج عجمی علماء کی بدولت ہوا ہے

موجودہ زبان فارسی کو دیکھا جائے تو اس کی صرف و نحو صاف اور سیدھی اور مختصر ہے اور اس میں مطلق وہ پیچیدگیاں نہیں جو قدیم زبانوں یا اردو زبان میں ہیں۔ لیکن یار لوگوں نے عربی کے تتبع میں اس کی بھی خوب مٹی خراب کی۔ زبان کچھ کہتی ہے اور گرامر کچھ اور بعینہ یہ مثل صادق آتی ہے۔

من چہ سرایم و طنبورۂ من چہ سراید

لیکن تاہم بری بھلی جو کتابیں فارسی صرف و نحو، تنقید زبان، صنائع بدائع اور لغت پر لکھی گئی ہیں وہ سب زیادہ تر تو اہل ہند یا بعض اور بیرونی لوگوں کی تصنیف سے ہیں۔ اہل زبان نے کبھی اس پر قلم اٹھانے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ اور حقیقت بھی یہ ہے کہ انہیں اپنی زبان کی صرف و نحو لکھنے کی ضرورت ہی نہ تھی اور نہ کبھی انہیں اس کا خیال آیا۔ وہ ان کی مادری زبان تھی۔ پیدا ہوتے ہی وہی آوازیں ان کے کانوں میں پڑتی تھیں اور ہوش سنبھالتے ہی وہی زبان جو سنتے تھے بولتے تھے۔ صرف و نحو تو وہ پڑھے جس کی مادری زبان نہ ہو۔ اور یہی وجہ ہے کہ فارسی کی صرف و نحو غیروں نے لکھی۔

اس کے بعد جب ہم اردو زبان پر نظر ڈالتے ہیں تو اس کی حالت سب سے عجیب و غریب ہے اس کی صرف و نحو کی طرف ابتدا میں نہ صرف کسی اہل ہند بلکہ ایشیا بھر میں کسی شخص کا خیال نہ گیا اور خیال کیا تو غیروں

نے اور غیر بھی کیسے بات چیت اور زبان ہی میں غیر نہیں بلکہ صورت شکل، عادات و اطوار، طریق ماند و بود، طرز خیال غرض گفتار، رفتار و کردار میں بھی غیر ہیں اور ایسے غیر کہ باوجودیکہ دو سو ڈیڑھ سو برس ایک سرزمین میں ایک ساتھ رہتے گزر گئے ہیں مگر اب تک غیریت نہیں گئی۔ میرا مطلب ان اہلِ فرنگ سے ہے جو آگ لینے آئے تھے اور گھر کے مالک بن بیٹھے۔ اہلِ یورپ کے آنے سے اس ملک کو اگر کچھ فوائد پہنچے ہیں تو ان میں سے بلاشبہ ایک یہ بھی ہے کہ انہیں نے ایک ایسی زبان کی سرپرستی اور تقویت میں ہاتھ بٹایا جو ملک کی مختلف اقوام کی متحدہ اور مشترکہ زبان تھی۔ اگرچہ اس میں ان کی ذاتی غرض پنہاں تھی کیونکہ بغیر ایک ایسی زبان سیکھے ان کو اپنی اغراض میں کامیابی نہیں ہو سکتی تھی۔ مگر ذاتی اغراض کے ساتھ ملکی اغراض بھی خود بخود انجام پا گئے۔ ان لوگوں کے اس زبان پر توجہ کرنے اور سیکھنے سے بھی یہ صاف عیاں ہے کہ یہ زبان ملک کی عام زبان تھی۔ ان حضرات کو ملک کی کسی زبان سے نہ الفت تھی نہ نفرت، وہ ایسی زبان سیکھنی چاہتے تھے جو ہر جگہ کارآمد ہو اور ان کے کاروبار اور معاملات میں سہولت پیدا کرے اور وہ سوائے اردو کے کوئی دوسری زبان نہ تھی لہٰذا اس کی تحصیل میں انہوں نے کوشش کی اور بے شک یہ ان کے اغراض کے لئے مفید بھی ثابت ہوئی۔

جہاں تک تحقیق کی گئی ہے اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ پہلا یورپین جس نے ہندوستانی زبان کے قواعد لکھے وہ جان جوشوا کیٹلر تھا جو پرشیا کے شہر ایل بنگ میں پیدا ہوا۔ مذہب میں یہ لوتھر کا پیرو تھا یہ شخص شاہ عالم بادشاہ (سنہ ۱۷۰۸-۱۷۱۲ء) اور جہاں دار شاہ بادشاہ (سنہ ۱۷۱۲ء) کے دربار میں بطور ڈچ سفیر کے حاضر ہوا۔ ۱۷۱۱ء میں وہ ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کا ناظم تجارت بمقام سورت مقرر ہوا وہ لاہور سے آتے جاتے وقت براستہ دہلی آگرے سے گزرا لیکن یہ بالیقین نہیں کہا جا سکتا کہ وہ وہاں ٹھہرا بھی یا نہیں۔ اگرچہ وہاں اہلِ ڈچ کا ایک کارخانہ سورت کے تحت میں موجود تھا۔ اس کا مشن لاہور کے قریب ۱۰ دسمبر ۱۷۱۱ء کو پہنچا اور جہاں دار شاہ کے ہمراہ دہلی واپس ہوا اور آخر کار اس مقام سے ۱۳ اکتوبر ۱۷۱۲ء کو روانہ ہو کر ۲۰ اکتوبر کو آگرے پہنچا اور پھر آگرے سے سورت واپس چلا گیا۔ ۱۷۱۶ء تک وہ تین سال سورت میں ڈچ کمپنی کا ناظم (ڈائرکٹر) رہا اس کے بعد وہ ایران کا سفیر مقرر ہوا اور بندر عباس سے جولائی ۱۷۱۶ء میں روانہ ہوا۔ اس وقت اسے ایسٹ انڈیا میں ڈچ کی ملازمت کرتے ہوئے تین سال ہو گئے تھے اور اصفہان سے واپس ہوتے وقت خلیج فارس کے مقام گمبرون میں بہ علالت بخار

انتقال کیا۔

اس نے ہندوستانی زبان کے قواعد اور لغت پر کتاب لکھی جو ڈیوڈ مل نے ۱۷۴۳ء میں چھاپ کر شائع کی۔ قیاس یہ ہوتا ہے یہ کتاب اس نے ۱۷۱۵ء کے لگ بھگ تالیف کی ہوگی۔ یہ کتاب لیٹن زبان میں ہے لیکن ہندوستانی الفاظ اور عبارتیں رومن حروف میں ہیں۔ البتہ حروف کے پیٹیوں میں ہندوستانی الفاظ بعینہ لکھے ہیں اور ان الفاظ کا املا ڈچ زبان کے طریقے پر ہے۔ ایک بات اس قواعد میں قابل لحاظ یہ ہے کہ حرف فاعلی "نے" کا کہیں ذکر نہیں ہے اور علاوہ ہم کے وہ آپ کو بھی جو گجراتی زبان میں استعمال ہوتا ہے جمع متکلم کی ضمیر بتاتا ہے۔

کیٹلر کی گرمیر کے طبع ہونے کے دوسرے سال مشہور مشنری شلز کی کتاب ہندوستانی زبان (اردو) کی قواعد پر شائع ہوئی (سنہ طبع ۱۷۴۵ء) یہ صاحب کیٹلر کی گرمیر سے واقف تھے اور اپنی کتاب کے دیباچے میں اس کا ذکر بھی کیا ہے۔

شلز کی گرمیر بھی لیٹن میں ہے مگر ہندوستانی الفاظ فارسی عربی خط میں ہیں اور ان کا تلفظ بھی ساتھ ساتھ لاطینی میں دیا ہے۔ ناگری حروف کی بھی تصریح کی ہے مگر بعض حروف بالکل ترک کر دیئے ہیں وہ ضمائر شخصی کے واحد و جمع سے واقف ہے لیکن افعال متعدی کے زمانہ ماضی کے ساتھ "نے" کے استعمال سے واقف نہیں اور یہ اسی پر موقوف نہیں بلکہ اکثر قدیم کتب قواعد میں "نے" نظر انداز کر دیا گیا ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ پرانی اردو میں "نے" کا استعمال بالالتزام نہیں ہوتا تھا۔

ہیڈلے کی گرمیر ۱۷۷۲ء میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد متعدد کتابیں ہندوستانی زبان کے قواعد کے متعلق لکھی گئیں جن میں سے زیادہ مشہور پرتگیز گرمیٹکا اندوستان ہے۔ لزبن میں ۱۷۷۸ء میں شائع ہوئی۔ اس کے بعد کا وہ زمانہ ہے جب کہ جان گلکرسٹ نے ہندوستانی زبان کی خدمت شروع کی۔ لیکن جان گلکرسٹ کی خدمات کا ذکر کرنے سے قبل ہم ایک شخص لے بی ڈف کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ اس نے اپنے حالات خود اپنی کتاب کے دیباچے میں لکھے ہیں مختصر یہ ہے کہ یہ شخص مدراس میں ۱۷۸۵ء میں آیا اور غالباً بینڈ ماسٹری کی خدمت پر مامور ہوا۔ وہاں دو سال قیام کرنے کے بعد کلکتے چلا آیا۔ وہاں اس کی ملاقات ایک پنڈت سے ہوئی جس سے اس نے سنسکرت، بنگالی اور ہندوستانی (جسے وہ ہندوستان کی مخلوط زبان کہتا ہے) پڑھنی شروع کی۔ کچھ دنوں بعد اس نے دو ناٹکوں کا ترجمہ بنگالی میں کیا اور اس کے اپنے بیان کے بموجب ان میں سے ایک ناٹک عام طور پر پبلک میں پسند

کیا گیا اور اس کی بہت تعریف ہوئی۔ ایڈلنگ لکھتا ہے کہ اس کے بعد وہ مغل بادشاہ کے ہاں تھیٹر کا منتظم ہو گیا اور آخر مشرق میں بیس سال کے قیام کے بعد انگلستان واپس چلا گیا۔ لندن میں اس نے اپنی گرمر شائع کی اور روسی سفیر ڈولن زو سے ملاقات پیدا کی، اس نے اسے روس بھیج دیا جہاں وہ فارن آفس میں ملازم ہو گیا اور سرکار کی طرف سے سنسکرت کا مطبع قائم کرنے کے لئے اسے بہت کچھ رقم دی گئی۔ لیکن اس کی ہندوستانی گرمر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شائد بہ نسبت ہندوستانی زبان کے اس کا علم بنگالی اور سنسکرت میں زیادہ ہو۔ کیونکہ اس نے ہندوستانی گرمر میں نہ صرف الفاظ کا تلفظ غلط لکھا ہے بلکہ قواعد کے بیان کرنے میں بھی بہت سی صریح غلطیاں کی ہیں[1]

ڈاکٹر جان گلکرسٹ کا نام اردو کے محسنوں میں نہایت ممتاز ہے اور اردو زبان کا مورخ ان کا ذکر بغیر احسان مندی اور شکر گزاری کے نہیں کر سکتا۔ انہوں نے نہ صرف زبان اور قواعد زبان اور لغت پر اعلےٰ درجے کی کتابیں لکھیں بلکہ چند خاص اہلِ زبان حضرات کو جمع کر کے ان سے ایسی کتابیں لکھوائیں جن میں سے بعض ہمیشہ زندہ رہیں گی۔ ڈاکٹر صاحب نے اُردو کی خدمت کا کام ۱۷۸۷ء میں شروع کیا اور فورٹ ولیم کالج اردو زبان کی تالیف و تصنیف کا مرکز انیسویں صدی کے ابتدائی دس سال تک رہا۔ اگرچہ اصل مقصد اس کا یہ تھا کہ ایسٹ انڈیا کمپنی میں جو انگریز ملازم ہو کر آتے تھے ان کو اردو سکھانے کے لئے مناسب کتابیں لکھوائی جائیں تاکہ وہ آسانی سے ملک کی اس زبان کو جو ہر جگہ بولی یا سمجھی جاتی ہے سیکھ سکیں۔ لیکن اس پردے میں بعض بے مثل کتابیں لکھی گئیں اور آئندہ کیلئے اس ڈھنگ کی تالیف کا سلسلہ جاری ہو گیا۔ خود گلکرسٹ صاحب نے متعدد کتابیں اردو زبان میں اور اس کی لغت اور قواعد پر لکھی ہیں۔ ان کی کتاب قواعد اُردو ۱۷۹۶ء میں چھپ کر شائع ہوئی۔ اگرچہ ان کی دو ایک کتابیں جو اس سے چند سال قبل طبع ہوئی تھیں ان میں بھی اردو زبان کے قواعد کا کچھ کچھ حصّہ شریک تھا۔

مسٹر جان شکسپیئر کی اردو گرمر لندن میں اوّل اوّل ۱۸۱۳ء میں شائع ہوئی۔ دوسرا ایڈیشن ۱۸۱۸ء میں تیسرا ۱۸۲۶ء میں، چوتھا ایڈیشن جس میں دکھنی زبان کی مختصر سی گرمر بھی اضافہ کی ہے ۱۸۴۳ء میں اور اس کے بعد ایک ایڈیشن ۱۸۵۸ء میں شائع ہوا۔

---

[1] لنگوسٹک سروے آف انڈیا جلد - ۸

۱۸۲۰ء میں اُردو رسالہ گلگرسٹ کے نام سے ایک کتاب کلکتے میں شائع ہوئی اور اس کے کئی ایڈیشن ۱۸۳۱ء اور ۱۸۴۷ء میں کلکتے میں اور ۱۸۴۵ء میں آگرے میں چھپے۔ یہ رسالہ دراصل گلگرسٹ کی گریمر کا ملخص ہے۔

ولیم ییٹس نے ایک کتاب مقدمۂ زبان ہندوستانی کے نام سے تالیف کی جو تین حصوں میں منقسم تھی۔ یعنی گریمر لغت اور اسباق زبان دانی۔ اول کلکتے میں ۱۸۲۷ء میں طبع ہوئی دوسری بار ۱۸۲۳ء میں اور تیسری بار ۱۸۳۲ء میں چھپی۔

گلگرسٹ صاحب کے بعد اردو کا دوسرا یورپین محسن فرانسیسی عالم موسیو گارساں دتاسی تھا اس نے اصول زبان ہندوستان پر ایک کتاب لکھی جو پیرس میں ۱۸۲۹ء میں طبع ہوئی اور صرف اُردو قواعد اردو پر ایک بڑا مضمون جنرل ایشیاٹک سوسائٹی بابت ۱۸۳۹ء میں لکھا۔ اس کے علاوہ موصوف نے "تاریخ شعرائے اُردو" تین جلدوں میں لکھی جو بہت کارآمد کتاب ہے۔

ان کی تصنیف سے متعدد رسالے اردو زبان اور اُردو مصنفین پر ہیں ان کے سالانہ لیکچر (اُردو زبان کی سالانہ ترقی و اشاعت پر) بہت مفید معلومات سے مملو ہیں۔

مسٹر ایس ڈبلیو برٹن نے ہندوستانی زبان کے قواعد پر ایک کتاب تالیف کی جو لندن میں ۱۸۳۰ء میں طبع ہوئی۔

اس کے ایک سال بعد یعنی ۱۸۳۱ء مسٹر شیفورڈ ارناٹ کی کتاب بنام "جدید خود آموز قواعد زبان ہندوستانی جو برٹش انڈیا کی نہایت کارآمد اور عام زبان ہے" شائع ہوئی۔ یہ کتاب فارسی اور رومن حروف میں ہے اور اس کے ساتھ بطور ضمیمے کے لغت اور مشق اسباق زبان دانی بھی اضافہ کیے گئے ہیں۔ لندن میں اول بار ۱۸۳۱ء میں اور دوسری بار ۱۸۴۴ء میں طبع ہوئی۔

۱۸۴۲ء میں ایک کتاب انگریزی اور ہندوستانی افعال بے قاعدہ پر اور مقدمہ قواعد ہندوستانی برائے افادہ طلبۂ مدراس میں طبع ہوئی۔ مولف کا نام تحریر نہیں ہے۔

ہندوستانی زبان کے قواعد شرقی اور رومن حروف میں مع آسان انتخابات بغرض تحصیل زبان دانی، فارسی عربی اور دیوناگری حروف میں، مولفہ ایس ارناٹ با اضافہ فرہنگ و حواشی از مسٹر ڈنکن فاربس مطبوعہ لندن ۱۸۴۴ء۔

اسی سال مسٹر جیمس آر بالنٹائن کی گریمر لندن میں طبع ہوئی اور غالباً یہی کتاب ہے جو بعد ترمیم و اضافہ ۱۸۶۸ء

میں شائع ہوئی۔

۱۸۵۷ء میں ہندوستانی زبان کی ایک گرامر لندن میں طبع ہوئی اس کے مؤلف ریورنڈ جی اسمال تھے۔ اس میں کچھ انتخابات اردو ادب کے بھی شریک ہیں۔ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۵۸ء میں شائع ہوا۔

جرمنی کے ایک عالم جے ٹی لوپراخنو نے بھی ہندوستانی زبان کے قواعد پر ایک کتاب لکھی تھی جو برلن میں ۱۸۵۲ء میں طبع ہوئی۔

سر مونیر ولیمس نے سنسکرت اور ہندی زبان کی جو خدمت کی ہے وہ محتاج تعریف نہیں، ایک زمانہ اس سے واقف ہے۔ صاحب موصوف نے ہندوستانی زبان کی ایک ابتدائی کتاب لکھی اور اس میں علاوہ روزمرہ کے استعمال کے الفاظ و محاورات و قصص کے مبتدیوں کے لئے صرف و نحو کے قواعد بھی درج کئے اس کے سوا ہندوستانی گرامر مؤلفہ کاٹن ماتھر مطبوعہ لندن ۱۸۶۲ء کو مرتب کیا جو ۱۸۶۷ء میں شائع ہوئی۔

۱۸۶۳ء میں مسٹر جان ڈوسن نے اردو زبان کی ایک گرامر تالیف کی۔

مسٹر جان پلیٹ کی قواعد اردو لندن میں ۱۸۷۴ء میں طبع ہوئی۔ یہ کتاب درحقیقت اچھی لکھی گئی ہے۔

کسی یورپین صاحب نے دکنی گرامر پر ایک رسالہ لکھا تھا لیکن مؤلف کا نام نہیں۔ یہ رسالہ ۱۸۷۸ء میں ستارے میں طبع ہوا۔

پامر صاحب کی ہندوستانی فارسی و عربی گرامر ۱۸۸۲ء میں بمقام لندن طبع ہوئی۔

۱۸۸۲ء و ۱۸۸۳ء میں مسٹر ڈیبو گیگر نے زبان ہندوستان کی گرامر لکھی۔ ان صاحب کا تعلق سرحد سے معلوم ہوتا ہے۔

۱۸۹۳ء میں پروفیسر فان کیون نے ہندوستانی زبان کے قواعد مرتب کئے۔ یہ کتاب ہیپولی میں طبع ہوئی۔

اسی سال مسٹر جے ون سن نے بھی اردو گرامر تالیف کی۔

جرمن عالم اے سی ڈل نے ایک کتاب اردو زبان کے قواعد پر تالیف کی جس کا نام اس نے ہندوستانی گرامر تیا سی کا ڈلی رکھا۔ یہ کتاب ۱۸۹۳ء میں بمقام لپ زگ طبع ہوئی۔ ۱۸۹۳ء میں شلز کی گرامر پھر لپ زگ میں

طبع ہوئی۔

یہ فہرست صرف اردو صرف و نحو کی ایسی کتابوں کی ہے جو اہلِ یورپ نے تالیف کی ہیں۔ لغت و ادب وغیرہ پر جو کتابیں ان لوگوں نے لکھی ہیں ان کا ذکر نہیں کیا گیا ہے کیونکہ یہاں ان کا ذکر خارج از بحث ہے اس سے میرے اس بیان کی تصدیق ہو گی کہ اردو زبان کی صرف و نحو پر پہلے پہل غیروں نے توجہ کی۔

اہلِ ہند میں سب سے اوّل اس مضمون پر اردو کے مشہور شاعر میر انشاء اللہ خاں انشا دہلوی نے قلم اٹھایا۔ ان کی کتاب دریائے لطافت در ۱۲۲۳ھ ہجری ۱۸۰۸ء بعہد نواب سعادت علی خان بہادر لکھی گئی اس میں علاوہ قواعد صرف و نحو کے عورتوں کے محاورات، مختلف قوموں کی بولیاں اور گفتگوئیں اور طرح طرح کی نظم و نثر بھی شریک ہے۔ بعض محاورات و الفاظ کی تحقیق بھی خوب کی ہے۔ باوجودیکہ اس کتاب کو تالیف ہوئے مدت گزر چکی ہے لیکن اس وقت بھی وہ بے مثل اور قابلِ قدر کتاب ہے اور اردو زبان کے ادب میں ہمیشہ وقعت کی نظر سے دیکھی جائے گی۔ یہ کتاب اوّل اوّل مرشد آباد میں ۱۸۴۸ء میں طبع ہوئی۔

غالباً ناظرین کو یہ پڑھ کر حیرت ہو گی کہ سر سید احمد خاں مرحوم نے بھی اردو صرف و نحو پر ایک رسالہ تالیف کیا تھا اس کا ایک قلمی نسخہ اسلامیہ ہائی سکول اٹاوہ کی حالی لائبریری میں موجود ہے۔ کاتب نے کتاب کے آخر میں ۱۲۵۶ھ ہجری مطابق ۱۸۴۰ء تحریر کیا ہے اگرچہ یہ سنہ کتابت ہے لیکن سنہ تالیف بھی اسی کے لگ بھگ ہو گا۔ اس میں صرف و نحو کے معمولی قواعد ہیں۔ زیادہ تر مصادر سے بحث کی گئی ہے۔ اگرچہ یہ کتاب کچھ ایسی قابلِ لحاظ نہیں لیکن اس سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ مرحوم کو اردو زبان سے کس قدر دلچسپی تھی۔

اس کے بعد مولوی احمد علی دہلوی نے ایک ابتدائی رسالہ صرف و نحو اردو پر لکھا جو دہلی میں ۱۸۴۵ء میں طبع ہوا۔ اس کتاب کا نام "فیض کا چشمہ" ہے۔ غالباً یہ تاریخی نام ہے اور اس سے سنہ تالیف ۱۲۵۹ ہجری نکلتا ہے۔

مولوی امام بخش صاحب صہبائی دہلوی فارسی کے مشہور منشی اور ادیب گزرے ہیں اور دہلی کالج میں پروفیسر بھی تھے انہوں نے بھی اردو صرف و نحو پر ایک کتاب تالیف کی تھی جو دہلی میں ۱۸۴۹ء میں طبع ہوئی۔ یہ کتاب بھی اچھی ہے اس کے آخر میں بہ ترتیب حروفِ ابجد اردو کے محاورات اور کہیں کہیں ضرب الامثال بھی درج ہیں۔

ان کے علاوہ بھی اسی زمانہ میں دو ایک کتابیں اور لکھی گئیں ۔ مثلاً ایک صاحب مرزا محمد صالح نے ایک گرامر ہندوستانی ، فارسی اور عربی زبان کی لکھی اور اس میں فارسی گفتگو کا بھی ایک حصہ اضافہ کیا ۔ اور ایک یورپین صاحب نے اس کا انگریزی ترجمہ بھی کیا جو اصل کے ساتھ تھا ۔ یہ کتاب بمقام لندن ۱۸۲۳ء میں طبع ہوئی ۔ یا ایک دوسری کتاب بمبئی کے محمد ابراہیم صاحب مقبہ نے تحفۂ الفنسٹن کے نام سے تالیف کی جو بمبئی میں ۱۸۲۳ء میں طبع ہو کر شائع ہوئی ۔ یہ کتاب الفنسٹن صاحب گورنر بمبئی کے نام سے موسوم کی گئی تھی لیکن یہ کتابیں کچھ زیادہ قابلِ لحاظ و قابلِ ذکر نہیں ہیں ۔

زمانۂ حال میں متعدد کتابیں اس بحث پر مدارس کے طلبہ وغیرہ کے لئے پنجاب و ممالک متحدہ آگرہ و اودھ میں تالیف ہوئی ہیں جن میں کم و بیش عربی صرف و نحو کا تتبع کیا گیا ہے ۔ البتہ مولوی محمد اسماعیل صاحب نے جو دو مختصر رسالے طلبائے مدارس کے لئے لکھے ہیں ان میں انہوں نے تقلید سے الگ ہو کر جدت سے کام لیا ہے لیکن یہ سارے رسالے بہت مختصر ہیں اور صرف ابتدائی مدارس کے طالب علموں کے کارآمد ہو سکتے ہیں ۔

میں اس سے قبل اس امر کا اعتراف کر چکا ہوں کہ ایک زندہ زبان کے لئے قواعد کی چنداں ضرورت نہیں ۔ اور میں نے یہ بھی ظاہر کیا ہے کہ عموماً اور اکثر کسی زبان کی صرف و نحو اس وقت لکھی گئی جب کہ کسی غیر قوم کو اس زبان کی تحقیق یا اس کے سیکھنے کی ضرورت واقع ہوئی اور صرف و نحو کی ابتدا یا اس کے متعلق جد و جہد ہمیشہ غیر قوم والوں کی طرف سے ہوئی کیونکہ اہلِ زبان اس سے مستغنی ہوتے ہیں ۔ یہی حال اردو زبان کا ہوا اس کی صرف و نحو اور لغت کی طرف اول اول اہلِ یورپ نے بضرورت توجہ کی ۔ اس کے بعد جب اہلِ ملک نے یہ دیکھا کہ ان لوگوں کو اردو پڑھنے کا شوق ہے تو ان کی دیکھا دیکھی یا ان کے فائدے کی غرض سے خود بھی کتابیں لکھنی شروع کیں ۔ بعد ازاں جب یہ زبان مدارس میں بھی پڑھائی جانے لگی تو صرف طلبہ کے لئے کتابیں لکھی جانے لگیں ۔ چنانچہ آج کل جس قدر کتابیں لکھی گئیں ان کی اصل غرض یہی تھی ۔ لیکن سوائے اس کے اب ایک ضرورت اور داعی ہوئی ہے وہ یہ کہ اردو زبان اب ملک کی عام اور مقبول زبان ہو گئی ہے اور ملک میں اکثر جگہ بولی جاتی ہے اور ہر جگہ سمجھی جاتی ہے ۔ ملک کی دوسری زبانیں خاص خاص خطوں میں محدود اور مخصوص ہیں نیز اس زبان کو کچھ ایسے مقامات کے لوگ بھی پڑھتے اور سیکھتے ہیں جن کی یہ مادری زبان نہیں اس لئے یہ ضرورت واقع ہوئی کہ اس زبان کے قواعد منضبط کئے جائیں اور مستند کتابیں لغت پر لکھی جائیں تاکہ زبان بگڑنے سے محفوظ رہے ۔ میں نے اس کتاب کے لکھنے میں اس خیال کو مدنظر رکھا ہے اور صرف طلبائے مدارس کی ضروریات کا لحاظ نہیں کیا ہے بلکہ زیادہ تر یہ کتاب ان حضرات کے لئے

ہے جو زبان کو نظرِ تحقیق سے دیکھنا چاہتے ہیں۔

ہمارے ہاں اب تک جو کتابیں قواعد کی رائج ہیں ان میں عربی صرف و نحو کا تتبع کیا گیا ہے۔ اُردو خالص ہندی زبان ہے اور اس کا شمول آریادی السنہ میں ہے۔ بخلاف اس کے عربی زبان کا تعلق سامی السنہ سے ہے لہذا اردو زبان کی صرف و نحو لکھنے میں عربی زبان کا تتبع کسی طرح جائز نہیں۔ دونوں زبانوں کی خصوصیات بالکل الگ ہیں جو غور کرنے سے صاف معلوم ہو جائے گا۔ اسی طرح اگرچہ اردو ہندی نژاد ہے اور اس کی بنیاد قدیم ملکی زبان پر ہے افعال جو زبان کا بہت بڑا جز ہیں نیز ضمائر اور اکثر حروف سب کے سب ہندی ہیں صرف اسمار و صفات عربی فارسی کے داخل ہو گئے ہیں اور چند گنتی کے مصادر جو عربی فارسی الفاظ سے بن گئے ہیں مثلاً بخشنا، بدلنا، قبولنا، تجویزنا وغیرہ کسی شمار میں نہیں بلکہ بعض ثقات بزعم خود انہیں فصیح بھی نہیں خیال کرتے تاہم اردو زبان کی صرف و نحو میں سنسکرت زبان کا تتبع بھی نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے متعلق چند موٹی موٹی باتیں یہاں لکھی جاتی ہیں۔

۱۔ ہر اسم کے سنسکرت میں تین حصے کئے گئے ہیں۔ مادہ، حرف لبعد مادہ اور حرف آخر۔ موجودہ ہندی یا اُردو میں حرفِ آخر اُڑ گیا ہے۔

۲۔ سنسکرت میں اسم کی مختلف حالتیں (فاعلی، مفعولی، اضافی وغیرہ) صرف حرفِ آخر کے تغیر سے بنتی ہیں جو اکثر قدیم زبانوں میں پایا جاتا ہے اور ہندی اردو میں الگ حروف بڑھانے سے بنتی ہیں اور تمام جدید زبانوں کا میلان اسی طرف ہے۔

۳۔ سنسکرت اور پراکرت میں جنس کی تعداد تین ہے یعنی نر، مادہ اور بے جان۔ موجودہ ہندی یا اردو میں صرف دو ہیں۔

۴۔ سنسکرت کا فعل بہت دقیق اور پیچیدہ ہے اور ایک زمانے سے اس میں اصلاح ہوتے ہوتے موجودہ ہندی میں آکر صاف اور سادہ ہوا ہے تثنیہ کا صیغہ سنسکرت میں ہے ہندی میں نہیں۔

سنسکرت میں ہر فعل کی چھ صورتیں، تیرہ قسمیں اور نو جنسی حالتیں ہیں یعنی کل صیغے سات سو دو ہوتے ہیں اور یہ سب ایک ہی لفظ کے ہیر پھیر سے بنتے ہیں۔ موجودہ زبان میں یہ بھی آسانی ہے کہ اکثر افعال امدادی افعال کی اعانت سے بنائے جاتے ہیں اور بہت سے مصادر فارسی اور عربی اسمار و صفات کے آگے ہندی مصادر مثلاً دینا کرنا وغیرہ بڑھا کر بنائے جاتے ہیں۔

ایسی صورت میں اُردو کی صرف و نحو میں عربی یا سنسکرت کا تتبع کرنا الٹی گنگا بہانا ہے۔ البتہ اصطلاحات

عربی سے لی گئی ہیں کیونکہ وہ زمانۂ دراز سے رائج ہیں اور اس لئے اس سے گریز نہیں اردو زبان میں تقریباً کل علمی اصطلاحات عربی سے لی گئی ہیں۔ جیسے انگریزی زبان میں لاطینی اور یونانی سے۔ تاہم یہ خیال رکھا گیا ہے کہ ثقیل اور طویل اصطلاحات نہ آنے پائیں۔

میں اس موقع پر اردو ہندی کے جھگڑے میں پڑنا نہیں چاہتا کیونکہ یہ بحث میرے خیال میں بالکل بے سود ہے اوّل تو اس لئے کہ صرف و نحو میں اس بحث کا کوئی موقع نہیں خصوصاً اس خیال سے کہ اس امر میں تقریباً دونوں ایک ہیں اور سوائے بعض جزوی اختلافات کے کوئی زیادہ فرق نہیں۔ دوسرے جو شخص اس ملک کی مختلف زبانوں کی تاریخ کو غور سے دیکھے گا اسے معلوم ہو جائے گا کہ فریقین نے محض سخن پروری اور ہٹ دھرمی سے کام لیا ہے۔ دراصل جھگڑے کی کوئی بات نہیں۔ قدرتی اثرات اور رجحانات کا روکنا اپنے ہاتھوں سے اپنی ترقی کو روکنا ہے۔

بات یہ ہے کہ جب آریا لوگ اس ملک میں داخل ہوئے تو انہوں نے یہاں ایک دوسری قوم کو آباد دیکھا جن کی زبان ان کی زبان سے بالکل مختلف تھی۔ ملک کی اصل قوم ان قوی آریاؤں کے حملوں کی تاب نہ لاسکی اس لئے کچھ تو ان میں سے شمالی پہاڑوں میں پناہ گزیں ہوئے اور بہت سے جنوبی اور وسطی ہند کے پہاڑوں اور جنگلوں میں جا بسے۔ لیکن پھر بھی بہت سے ایسے تھے جنہیں اپنے عزیز وطن کی جدائی گوارا نہ تھی۔ اگرچہ وطن دوسروں کے ہاتھوں میں تھا اور اس لئے نئے حملہ آوروں کی غلامی میں بسر کرنے لگے۔ ایسی صورت میں ظاہر ہے کہ مغلوب یا شکست خوردہ قوم کی زبان کیا باقی رہ سکتی ہے۔ لیکن اس میں شبہ نہیں کہ ان کی زبان نے آریاؤں کی زبان یعنی سنسکرت پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور کیا اور اس لئے یہ کہنا غلطی نہ ہوگا کہ قدیم ہندی بولیاں جو پراکرت (یعنی عوام کی بولی) کے نام سے مشہور ہیں اس اثر کا نتیجہ تھیں اور انھیں پراکرت بولیوں سے ہندوستان کی موجودہ آریائی زبانیں پیدا ہوئیں ان کا تعلق سنسکرت سے ایسا ہی ہے جیسے یورپ کی موجودہ رومانی السنہ کو لاطینی سے۔ ان زبانوں کی تعداد عموماً سات شمار کی جاتی ہے۔ یعنی پنجابی، سندھی، گجراتی، مرہٹی، ہندی، اڑیا اور بنگالی۔

ان سب میں ہندی بلحاظ قدامت واہمیت کے سب سے زیادہ قابلِ لحاظ ہے لیکن ابتدا ہی سے اس پر غیروں کی نظریں پڑنی شروع ہوئیں۔ مسلمان جو شمال کی طرف سے اس ملک میں آنے شروع ہوئے اس کو اپنی زبان سے متاثر کئے بغیر نہ رہ سکے اور جو اثر بارہویں صدی سے پڑنا شروع ہوا تھا وہ آخر ایک نئی صورت میں ظہور پذیر ہوا اور یہی اردو (لشکری زبان) کی اصل ہے۔ یہ دراصل کسی پراکرت یا ہندی کی بگڑی ہوئی صورت

نہیں بلکہ ہندی کی آخری اور شائستہ صورت ہے اور اس وقت ہندوستان کی عام ملکی زبان مانی جاتی ہے یہ نہ کسی خاص شخص یا فریق کی ایجاد ہے اور نہ کسی خاص مصلحت اور منشا سے بنائی گئی ہے بلکہ جس طرح اس ملک کی معاشرت و سیاست میں وقتاً فوقتاً مختلف قدرتی اسباب سے تغیرات پیدا ہوئے اور آج انھیں اثرات کی وجہ سے جدید حالت نظر آتی ہے۔ اسی طرح زبان میں بھی قدرتی اثرات اور رجحانات اور مختلف واقعات سے تغیرات ظہور میں آئے اور اس وقت جو ہم خاص مصلحت کی وجہ سے پرانی شے کو نئی سمجھ کے چونکتے ہوتے ہیں وہ صرف ایک دھوکا ہے۔ اب اتنی مدت کے بعد ان باتوں پر جھگڑا کرنا گویا صدیوں کے واقعات کو جھٹلانا اور قدرتی اثرات اور رجحانات کو الٹا لے جانا ہے۔ دنیا میں کوئی چیز ایک حالت پر نہیں رہتی اور جب ہم ہی ایک حالت پر نہ رہے تو ہماری زبان کیوں رہنے لگی اور کچھ نہیں تو اگر صرف اس زبان کے الفاظ ہی کو سرسری نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ دنیا کی کتنی قوموں نے بغیر کسی خاص ارادے کے محض قدرتی اثرات کی وجہ سے اس کے بنانے میں حصہ لیا ہے۔ تو کیا ایک ایسی یادگار کو بگاڑنے کی کوشش کرنا ایک نہایت دردناک فعل نہ ہوگا؟ خصوصاً ایسے عہد میں جب کہ زمانۂ قدیم کے ایک ایک پتھر اور اینٹ کو سینت سینت کے رکھا جاتا ہے۔

اس نہایت مختصر ذکر سے میرا مقصد یہ تھا کہ اردو کی صرف و نحو کو سنسکرت زبان کے قواعد سے اسی قدر مغائرت ہے جتنی عربی زبان کی صرف و نحو سے۔ میرا خیال یہ ہے کہ کسی زبان کے قواعد لکھتے وقت اس کی خصوصیات کو کبھی نظر انداز نہ کیا جائے اور محض کسی زبان کی تقلید میں اس پر زبردستی قواعد اور اصول کے نام سے ایسا بوجھ نہ ڈال دیا جائے جس کی وہ متحمل نہ ہو سکے۔ میں نے حتی الامکان اسی اصول کو مد نظر رکھا ہے اور اس امر کی کوشش کی ہے کہ جدھر زبان کا رجحان ہو ادھر اس کا ساتھ دیا جائے۔ لیکن میں نہیں کہہ سکتا کہ مجھے اس میں کہاں تک کامیابی ہوئی ہے۔ بہر حال مجھے کوئی دعویٰ نہیں اور اس کے ساتھ ہی مجھے اس کا بھی یقین ہے کہ کتاب اسقام سے خالی نہیں اور اس لئے میں ہر ایک مشورے اور اختلاف کو نہایت شکر و احسان کے ساتھ سننے اور اپنی غلطیوں کی اصلاح کرنے کے لئے تیار ہوں۔

صوتیات میں قرآنی تجوید کی اہمیت

ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خاں

علم تجوید میں حروف کے مخارج و صفات پر بحث ہوتی ہے اور جس حرف کا مخرج معلوم کرنا ہوتا ہے اسے ساکن کر کے اس سے پہلے ہمزۂ مفتوحہ لگا دیتے ہیں جہاں آواز ٹھہرتی ہے وہ اس حرف کا مخرج کہلاتا ہے۔ اگر وہ روایاتِ متواترہ کے مطابق ہے تو صحیح ہے ورنہ نہیں۔ لیکن بہت سے مخارج ایسے ہیں جن سے کئی کئی حروف ادا ہوتے ہیں۔ اس لئے ایسے حروف کے باہمی امتیاز کے لیے مختلف صفات بھی تواتر کے ساتھ ہم تک پہنچی ہیں جن سے قرآنی حروف میں عجیب نفاست و لطافت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً ایک ہی مخرج کے تین حروف ثَ۔ ذَ۔ ظَ ہیں۔ ثَ میں ہمس، رخو، استفال اور انفتاح کی صفات ہیں اسی طرح ذَ میں جہر، رخو، استفال اور انفتاح ہے لیکن ظَ میں جہر، رخو، استعلا، انطباق اور تفخیم ہے۔ اسی طرح اگر صَ، زَ، سَ، اپنی رخاوت اور صفیر کی وجہ سے مشترک ہیں تو صَ، سَ اپنے ہمس کی وجہ سے اور زَ، سَ اپنے استفال اور انفتاح کی وجہ سے مشترک ہیں۔ یہ امتیاز صحیح طور پر اسی وقت ذہن نشین ہو سکتا ہے جب کسی ماہر قاری سے اس کا اجرا کرا لیا جائے۔ پھر حروف کی تفخیم و ترقیق کے بھی مستقل قاعدے ہیں۔ ان کے علاوہ غنّہ، اشمام اور روم وغیرہ بھی متعدد محاسن ہیں جن کی وجہ سے قرآنی صوت میں وہ دل کشی پیدا ہو جاتی ہے کہ اگر عربی لحن و لہجہ نہ بھی ہو تب بھی قرآنی قرأت سے مسلم اور غیر مسلم بھی حظ اٹھاتے ہیں اور یہ خوبی دنیا کی کسی اور زبان میں نظر نہیں آتی۔ صوتیات سے متعلق ان خوبیوں کے علاوہ لسانیات کے لئے بھی یہی قرآنی تجوید بہت اہم ہے اور اس کے ذیل میں ادغام کے قاعدے بے حد مفید ہیں۔ ادغام کا تعلق یوں تو عربی املا و انشا سے ہے لیکن عام عربی تحریروں میں اس کی اتنی پابندی نہیں کی جاتی جتنی قرآنی تلاوت میں کی جاتی ہے۔ قرآن پاک میں ادغام تین طرح آتا ہے۔

(۱) ادغام مثلین۔ یعنی ایک حروف ساکن کے بعد وہی حروف آئے جیسے اِذْ ذَّھَبَ۔ قُلْ لَّکُمْ۔ قَدْ دَّخَلُوْا

وغیرہ لیکن جب دو واو یا دو یا جمع ہوں تو ادغام نہ ہوگا بلکہ اظہار ہوگا جیسے قَالُوا وَهُمْ فِي يَوْمٍ وغیرہ

(۲) ادغام متقاربین۔ یعنی ایک حرف ساکن کے بعد دوسرا حرف ہم مخرج آئے جیسے وَقَالَتْ طَّائِفَةٌ قَدْ تَّبَيَّنَ۔ يَلْهَثْ ذَّٰلِكَ وغیرہ۔

(۳) ادغام متجانسین۔ یعنی ایک حرف ساکن کے بعد دوسرا حرف قریبی ہم مخرج کا آئے۔ جیسے بَلْ رَّفَعَهُ اللّٰهُ۔ لَئِنْ لَّمْ۔ جمّا يَنْقَلِبُ وغیرہ۔ لیکن حرف حلقی کا غیر حلقی میں ادغام نہیں ہوتا جیسے لا تزغ قلوبنا صفح عنهم وغیرہ۔ اسی طرح لام کا نون میں ادغام نہیں ہوتا جیسے قُلْنَا کے لام میں اظہار ہے حالانکہ یہ سب حروف متجانسین ہیں۔ ایک اور لام تعریف بھی ہوتا ہے اگر اس لام کے بعد حروف قمریہ (جن کا مجموعہ ہے اِبْغِ حَجَّكَ وَخَفْ عَقِيْمَهٗ) میں سے کوئی حرف آئے تو اس لام میں اظہار ہوگا۔ جیسے اَلْاٰنَ۔ اعطینٰكَ الكوثر۔ وغیرہ۔

ادغام کی ایک صورت انقلاب بھی ہے یعنی نون ساکن کے بعد اگر ب آئے تو وہ نون، میم سے بدل جائے گا۔ جیسے مِنْۢ بَعْدِ۔ اَنْۢ بُوْرِكَ۔ يَوْمَئِذٍۢ بِنْيَةِ وغیرہ۔

یہ سب صورتیں ایسی ہیں جہاں پہلے حرف کی کوئی صفت باقی نہیں رہتی۔ اسی لئے ان میں ادغام۔ ادغام تام ہوتا ہے۔ لیکن اگر پہلے حرف کی کوئی صفت باقی ہو تو وہ ادغام ناقص کہلاتا ہے جیسے مَنْ يَّقُوْلُ مِنْ وَّالٍ بَسَطْتَّ۔ اَحَطْتُّ وغیرہ

یہ ہیں قرآنی ادغام کے موٹے موٹے قاعدے۔ لیکن لسانیات میں جہاں تک حروف کے رد و بدل کا تعلق ہے وہ عموماً ان ہی قاعدوں کے مطابق نظر آتا ہے، خواہ وہ الفاظ ایک ہی خاندان کے ہوں خواہ دخیل ہوں اور غیر خاندان سے لائے گئے ہوں یعنی فطرت اللّٰہ التی فطرت الناس جمیعا (اللہ کی فطرت ہے جس پر انسان کو پیدا کیا ہے) کے مصداق، انسانی طبائع میں متلین، متجانسین اور متقاربین والی تبدیلیاں ہر جگہ یکساں ہیں بلکہ تعریب، تفریس اور تہنید وغیرہ کے قاعدے بھی اسی ذیل میں آجاتے ہیں دیکھئے حرف ب کس کس طرح تبدیل ہوتا ہے۔

عندلیب	،	عندلیپ	سنجاب	،	سنجاف
تب	،	تپ	بعض	،	ہض (توڑنا)
بوم	،	بھوم	زبان	،	زفان

بات ، وات غزب ، غژم (انگور کا بیج)

برگ ، ورق سائب ، ساٹ (SUFFOCATING)

نابداں ، ناوداں

یعنی ب کی تبدیلی پ، بھ، ت، ن، م، و، ھ سے ہوئی

حرف ت کی تبدیلیاں اس طرح آتی ہیں ۔

عتو ، عتو (سرکشی کرنا) بات ، باد

ستل ، سَل (ظرف) SHATTLA ست ، سچ

تیومرث ، کیومرث تہورث ، طہمورص

یعنی ت کی تبدیلی ث، ط، ج، ک، د سے ہوا کرتی ہے

حرف ج کی تبدیلی ان حروف میں ملے گی جُند، جھنڈ - کثردم، کچ دم - جالیز، پالیز - جمنا، یمنا

جہود، یہود - ساج، سال (ایک درخت)

اور گ بھی ج سے معرب ہوتا ہے جیسے گوہر سے جوہر - گلاب سے جلاب - گناہ سے جناح وغیرہ

جیم فارسی کو ص سے بدل دیتے ہیں جیسے چندن سے صندل - چین سے صین - چنگ سے صنج، تُنگ سے

طرنک (ایک ستار) حرف دال کی تبدیلیاں اس طرح آتی ہیں ۔

باد - بات - کدخدا، کت خدا - داش، تاش - استاد، استاذ - بنیاد، بنیان وغیرہ ۔

حرف ش کی تبدیلیاں یوں ہوتی ہیں ۔

بخش، بخت، ششش، سکھ - دُش، دکھ - بلکہ فارسی اور سنسکرت (پراکرت) میں دُشنام، دشمن اور

سگو مشترک بھی ہیں اور شنگ اور چھلانگ محض آب وہوا اور غذا کے فرق کو ظاہر کرتے ہیں ۔

حرف نون کی تبدیلی ر، ز، م، ہ سے ہوتی ہے جیسے نیلوفر، لیلوفر - نکمن، مکمن - مرزن، مرزہ (چوہا)

ایں سال، امسال - ایں شب، امشب وغیرہ ۔

حرف ہ کی تبدیلی الف، ح، خ، س، ی، ک سے ہوتی ہے مثلاً ہیچ، ایچ - ہودہ، پودج ۔

بہ بہ، بخ بخ - (واہ واہ) ہور، خور، سور - راس، راہ - رائیگاں، شایگاں وغیرہ ۔

اسی قسم کی تبدیلیاں لسانیات میں عام ہیں اور ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں اسی طرح تبدیل

ہوا کرتے ہیں۔ اسی طرح عربی الفاظ جب انگریزی یا یورپی زبانوں میں منتقل ہوئے تو بعض الفاظ میں تو
کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی جیسے قیاس سے GUESS یا قائد GUIDE - معیار سے MASTER
مرج سے MARGE - علیل سے ILL - ایضاً سے IDEM - ضل - اضل سے DULL - ضیا
سے DAY (اسی طرح سے سنسکرت میں دیا) قطع سے CUT - ارض سے EARTH - لیث سے YEO
رطل سے RETAIL - عطر سے ADOUR - طوفان سے TYPHOON وغیرہ۔

لیکن بعض الفاظ میں خاصی تبدیلی ہوئی اور ان ہی قاعدوں سے قریب یعنی کبھی ع - کو گرا دیا - جیسے
کعبت سے (   ) CAKE(اور کعک سے CAKE وغیرہ۔ کبھی ب کو پ سے تبدیل کر دیا۔ جیسے
قلب سے CATAP اور شربت سے SRTUP - کبھی ج کو ی سے تبدیل کیا جیسے جل سے SEAL
اور کبھی الف کو واؤ سے بدل دیا۔ جیسے دار سے DOOR وغیرہ۔ تاہم مجھے اصرار نہیں ہے کہ کس زبان
کے الفاظ کس میں منتقل ہوئے۔ میں صرف تبدیلیاں عرض کر رہا ہوں۔ یہ بھی یہاں ممکن ہے جیسا کہ
WEBSTER وغیرہ لغتوں میں اشارہ ہے کہ MUG اور JUG - JUMBBE اور TUMBLE
اور METAL اور MEDAL — FACE اور PHACE — DEEM اور SEEM بھی ایک
ہی زبان کے الفاظ ہونے کے باوجود آپس میں تبدیل ہوئے ہوں۔ بہرحال یہ سب مختلف زبانوں کے
الفاظ ہیں۔ اگر ایک ہی خاندان کے دو زبانوں کے الفاظ دیکھے جائیں تو ان میں بھی بڑی حد
تک ان ہی قرآنی ادغام کے قاعدے نظر آتے ہیں مثلاً فارسی اور سنسکرت یا پراکرت کے چند الفاظ
ملاحظہ ہوں۔ گاؤ۔ گو ماہ ، ماس - سر شر۔ بازو، باہو۔ چرم، چام۔ ارز، کرج (قیمت) ترس، تراس
(خوف) جادو ب، جھاڑو۔ نزلوک، جلوکا (جونک) کلاغ، کاگا (کوا) کان، کھان (کھدان)
دندان، دنت، بوم، بھوم وغیرہ۔

یہ ہیں ایک خاندان کی دو زبانوں کے الفاظ جو انہی قاعدوں کے مطابق ایک دوسرے سے
قریب ہیں لیکن خود ایک ہی زبان میں ہم معنی الفاظ اسی طرح تبدیل ہوا کرتے ہیں۔ فارسی مصادر
سے ان کی مثالیں بخوبی واضح ہو سکتی ہیں مثلاً آژدن، آژیدن، آزیدن، آجیدن (جھری پڑنا) ہم معنی اور
ہم اصل ہیں آرستن، آراستن ایک ہی چیز ہے۔ آمادن، آمودن بھی ایک ہی بات ہے۔ بالیدن، بالودن
بالائیدن ہم اصل ہیں۔ پائیدن یا پائدن اور اسی طرح پاپستن اور پاستین بالکل ایک ہیں۔ تافتن

تابیدن، تفتن۔ جیستن، جستن، جہیدن خبیدن، خپنیدن۔ روفتن، رُفتن، روبیدن۔ ریستن
یفتن، رشتن۔ زیستن، زستن۔ شنیدن۔ شنودن۔ شنفتن۔ شویدن، شُستن، شوریدن۔
ستن، کاہیدن۔ کوفتن، کفتن، کوبیدن۔ گرستن۔ گریستن۔ گسستن۔ گسختن۔ ماندن
ماندن۔ نشاستن۔ نشاندن اور نگرستن، نگریستن، نگریدن وغیرہ۔

بہت سے مصادر ایسے ہیں جو ہم اصل اور ہم معنی ہیں اس لئے ان میں حروف کی تبدیلیاں بہت آسانی
سے ساتھ سمجھ میں آجاتی ہیں پھر ان مصادر کے مضارع بھی اسی طرح آتے ہیں مثلاً گر۔ بختن سے گریزد
مضارع ہے۔ آموختن، آمیختن، انداختن، باختن، ساختن، پرداختن وغیرہ کے مضارعوں میں خ، ز
سے بدل جاتا ہے۔ پختن اور پیچیدن دونوں کا مضارع پیچید ہے یعنی خ، چ سے بدل جاتا
ہے۔ لیکن گسیختن، گسستن کا مضارع گسلد ہے یعنی خ اور س کی جگہ ل آتا ہے پھر سختن اور سنجیدن
دونوں کا مضارع سنجد آتا ہے یعنی خ کو ج سے بھی بدلتے ہیں۔ کبھی مصدر کے تن سے پہلے والے س کو
سے بدل دیتے ہیں۔ جیسے کاستن اور کاہیدن سے کاہد اور جستن یا جہیدن سے جہد آتا ہے اسی
قسم کی اور تبدیلیاں بھی آتی ہیں جو قرآنی تجوید سے بہت زیادہ قریب ہیں۔ گویا دینِ فطرت اور وحدتِ
علم کی گواہی دیتی ہیں۔

اُردو، ہندوستانی ہندی یا ہیتہ ہیندوئی

ڈاکٹر محمد باقر

ڈاکٹر نذیر احمد نے مجلہ اردو میں قدیم فارسی فرہنگوں کے سلسلے میں لسانی اعتبار سے ایک نہایت اہم بحث چھیڑی ہے اور ان فرہنگوں میں "اردو عناصر" کی نشاندہی کرنے کا اعادہ کیا ہے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے مضامین میں "قدیم فارسی فرہنگوں میں اردو عناصر" کا عنوان قائم کرنے کے بعد اس زبان کو "اردو" کہنے سے خائف ہو گئے ہیں جس کے عناصر، وہ ان فرہنگوں میں تلاش کر رہے ہیں اور نفس مضمون میں (میرے سامنے اردو سہ ماہی کا اکتوبر ۱۹۶۷ء کا شمارہ ہے) وہ اسے بیشتر "ہندوستانی" اور کبھی کبھی "ہندی" کہنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی یہ احتیاط عالمانہ ہے۔ انہیں معلوم ہے کہ آج سے پانچ چھ سو سال پہلے "اردو" کسی زبان کا نام نہیں تھا اور اس دور کے فارسی فرہنگ نویس جن کو وہ زیر بحث لائے ہیں۔ اسی لئے اردو کا ذکر زبان کے معنوں میں نہیں کرتے کیونکہ یہ لفظ ان معنوں میں مستعمل نہیں تھا۔ یہ فرہنگ نویس بار بار فارسی کلمات کا مقامی الفاظ میں ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اہلِ ہند انہیں یوں کہتے ہیں یا ہند کی زبان میں انہیں یہ کہا جاتا ہے (اہل ہندی می خوانند۔ اہلِ ہند می گویند۔ بزبان ہندی گویند)

اس زبان کو فارسی فرہنگ نویسوں کی تقلید میں "اردو" نہ کہنا تو درست ہے لیکن یہ بات سمجھ میں نہیں آئی کہ ڈاکٹر نذیر احمد نے پھر اس زبان کا نام "ہندوستانی" اور "ہندی" کیسے معین کیا ہے انہیں معلوم ہے کہ ان دونوں ناموں کی عمر بھی کوئی زیادہ نہیں اور جن زبانوں کے لئے یہ نام استعمال کئے جاتے ہیں وہ کم از کم پانچ چھ سو سال قدیم نہیں۔ اگر ان ناموں کی تاریخ لکھنے لگوں تو بحث کا رخ بدل جائے گا۔ اس لئے میں یہ کہنے پر اکتفا کرتا ہوں کہ اگر ہندوستان میں پانچ چھ سو سال پہلے کی رائج زبان کو اردو نہیں کہا جا سکتا تو اسے ہندوستانی یا ہندی بھی نہیں کہا جا سکتا۔

تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس زبان کا نام کیا تھا اور یہ زبان کیا تھی جسے "زبان ہندی" یا "اہل ہند کی زبان کہا جا رہا ہے۔ یہ ایک بڑی دلچسپ بحث ہے جس کے متعلق کافی مستند مواد دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے اس وقت یقینی اور مثبت طور پر کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ میرا قیاس یہ ہے کہ یہ زبان سات دریاؤں کی اس سرزمین کی پیداوار تھی جس پر آریاؤں نے شروع شروع میں قبضہ کیا تھا۔ یعنی یہ آریاؤں کی زبان آریائی سے بھی قدیم تر ہے اور اس کی موجودہ مختلف شکلیں اردو، پنجابی، ملتانی، بہاولپوری اور خیرپلوری وغیرہ ہیں۔ پنجاب کا اپنا نام فارسی کے دو کلمات سے مرکب ہے۔ ظاہر ہے کہ اس علاقے کا نام کسی فارسی داں نے اس وقت رکھا جب وہ یہاں پہنچا۔ تحقیق کے وسائل پر ابھی تک گہرا پردہ پڑا ہوا ہے لیکن میں نے سرسری طور پر یہ دیکھا ہے کہ خود "پنجاب" کا لفظ ہماری یعنی ہند و پاک کی تاریخ میں پہلی مرتبہ جہانگیر کے عہد ۱۶۰۵-۱۶۲۷ء میں استعمال ہوتا ہے اور غالباً وہی پہلا شخص ہے جو اپنی توزک میں اس لفظ کو استعمال کرتا ہے۔ اکبر کے عہد ۱۵۵۶-۱۶۰۵ء میں یہ لفظ بظاہر استعمال ہوتا ہوا نظر نہیں آتا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جس زبان کو ہم اس وقت "پنجابی" کہہ رہے ہیں اس کا نام بھی کچھ اور ہوگا کیونکہ جہانگیر کے زمانے سے پیشتر اس علاقے کا نام ہی کچھ اور تھا۔ مثلاً اوستائی (۱۰۰۰ سے ۱۴۰۰ سال قبل مسیح) میں اس علاقے کا نام "ہپتہ ہیندو" تھا۔ زرتشتیوں کی مقدس کتاب "اوستا" کے جز "وندیداد" (فرگرد ۱ ۱۹) میں یہ مذکور ہے کہ جو سولہ عمدہ جگہیں تخلیق کی گئیں ان میں سے پندرہویں کا امتداد مشرق سے مغرب تک تھا۔ اور اس کا نام "ہپتہ ہیندو" تھا جس کے معنی ہیں "سات دریاؤں کی سرزمین"۔ ان دریاؤں میں اس وقت جہلم، چناب، راوی، بیاس، ستلج، سندھ اور کابل شامل تھے۔ بعد میں سندھ اور کابل کو منفی کر کے علاقے کا نام پانچ دریاؤں کی سرزمین یعنی "پنج آب" پڑھ گیا۔

یہ تفصیل اس لئے بیان کی گئی ہے کہ اگر آپ پانچ یا سات دریاؤں کی سرزمین کی زبان کو کوئی نام دے سکتے ہیں تو وہ اس خطۂ ارض کے نام ہپتہ ہیندو کی نسبت سے "ہپتہ ہیندوی" ہے نہ کہ ہندی یا ہندوستانی۔ ویسے یہ نام بھی قیاسی ہوگا کیونکہ دراصل اس وقت ہمارے پاس ایسے کوئی تاریخی شواہد نہیں جن سے یہ نام براہ راست یا بالواسطہ معین کیا جا سکے۔

اس زبان کو ہندی یا ہندوستانی کا نام نہ دینے کی ایک اور اہم وجہ یہ بھی ہے کہ فارسی فرہنگوں میں اس زبان کے جو الفاظ درج ہوئے ہیں ان پر ہندی یا ہندوستانی کے مروجہ مفہوم کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا۔ جیسا کہ

ہیں نے عرض کیا ہے وہ ان زبانوں سے قدیم تر ہیں اور ان کی جڑیں بیشتر آج کل کی پنجابی کے کشت زار میں پیوست ہیں۔ ڈاکٹر نذیر احمد پنجابی یا قدیم "ہیتہ ہیند دل" سے ناواقف ہیں اس لئے وہ الفاظ کی اس کثیر تعداد کو پہچان بھی نہیں سکے جو ان فرہنگوں میں درج ہوئے ہیں اور کسی وجہ سے سفر کرتے ہوئے مروجہ اردو میں نہیں پہنچے حالانکہ وہ الفاظ آج کل بھی اس علاقے کی زبانوں میں مستعمل ہیں۔ مثلاً فارسی فرہنگ" ادات الفضلا" سے ایک کلمے "نہنبین" (اردو اکتوبر ص ۴۶) کی تفصیل ڈاکٹر نذیر احمد نے یوں دی ہے

۱۔ پانزدہ بین جا ہا در روستہا کہ من اہور امزدا ابتہر... من آفریدم ہیتہ ہیند واست۔ در اینجا ابریمن پر گزند بستینزہ دشتان نا ہنگام وگرما ی نا ہنگام پدید آورد (" اناہیتیا" از پورداؤد، ص ۱۱۹ - ۱۲۰)۔

۲۔ ویسے اردو میں چھپا ہوا کلمہ نہنبین ہے جو غالباً طباعت کی غلطی ہے اور بالکل مہمل ہے چونکہ ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے کہ ادات میں حرف دوم "ی" ہے اس لئے میں نے اس کی شکل وہی بنالی جو وہ بیان کرتے ہیں۔

نقل کی ہے: "نہنبین، سرپوش کہ اہل ہند آنرا جنبین خوانند"۔ پھر لکھا ہے کہ "یہ ہندوستانی لفظ واضح نہ ہو سکا، کوئی الگ لفظ ہے کہ چینبین ہے"۔ پھر مزید یہ لکھا "خود لغت کی قرأت میں اختلاف ہے۔ برہان میں نہنبان و نہنبین ہے۔ مؤید میں ہنبین مگر زفان میں نہنبین ہے جو ادات سے بہت قریب ہے۔ ادات کا حرف دوم "ی" ہے۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ نہنبین کوئی لفظ نہیں۔ اصل لفظ "ہنبن" (ن ہ ن ب ن یا ن ہ ن ب ن) ہے۔ نظامی گنجوی کا شعر ملاحظہ ہو

به از پای ازین پایه بیرون نهم
نهنبن بریں دیگ پر خون نهم

کسائی کا شعر ہے۔

بکشای راز عشق و نهفته مدار عشق
از می چه فایده که بزیر نهنبن است!

اس کے معنی فارسی میں "سرپوش" اور "سر دیگ و کوزہ و تنور"، مختلف فرہنگوں میں درج ہیں اور ادات میں اہل ہند کا جو لفظ ڈاکٹر نذیر احمد پر واضح نہ ہو سکا اور جسے وہ "جنبین" لکھ کر پریشان

ہو گئے۔ وہ پنجابی کا کلمہ "چھپن" (چ ھ پ ن) یعنی ڈھکنا یا سرپوش ہے۔ ویسے ڈاکٹر نذیر احمد کو معلوم ہو گا کہ ہیبتہ جیہ دنی زبان نے جب دکن کا سفر کیا تو وہاں چھپن کا لفظ انہی معنوں میں پہنچا اور "چھپنی بھر پانی میں ڈوب مرنا" اور "چھپنی چاٹنا" کی مثلیں بھی مقبول ہوئیں۔

ادات سے ایک اور لفظ چقندر کی تشریح ڈاکٹر نذیر احمد نے یوں نقل کی ہے۔

"چغندر:۔ سبزی است مثل ترب کہ اہل ہند آنرا گونگلو خوانند"

اور پھر تبصرہ فرمایا ہے "زفان گویا میں ہندی مترادف تندس یا

۱۔ لغت فرس اسدی طوسی۔

۲۔ پلیٹس۔ ص ۴۲۲

جامع اللغات۔ ص ۴۴۲

دیدس آیا ہے۔ شرفنامہ میں گونگلو اور مؤید میں بغیر حوالہ گونگلو اور زفان کے حوالے سے دہندس اور دیدس درج ہے۔ ادات میں چکندر اور چقندر کے ذیل میں دوبار مزید گونگلو درج ہوا ہے۔"

"چغندر یا چقندر کا مطلب تو ناظرین سمجھ گئے ہوں گے۔ یہ عام سبزی اور شلغم کی ایک قسم ہے لیکن ڈاکٹر نذیر احمد نے ادات میں درج کئے ہوئے پنجابی الفاظ کا وہ حلیہ بگاڑا ہے کہ قاری کے ہاتھ چقندر کا مطلب ہی نہیں آتا۔ انہوں نے پنجابی گونگلو (بمعنی شلغم) کو بار بار کونگلو لکھا ہے۔ مجھے شبہ ہے کہ پنجابی سبزی "ٹینڈہ" کو ڈاکٹر صاحب نے تندس، دھندس اور دیدس وغیرہ بھی پڑھا ہے، ممکن ہے ادات کے کاتب ہی نے غلط لکھا ہو۔

ایک اور لفظ ملاحظہ فرمایئے جہاں ڈاکٹر نذیر احمد پنجابی سے ناواقف ہونے کی وجہ سے غلطی کر گئے ہیں۔ رتکی:۔ "دست افزار دان حجام کہ اہل ہند آن را بھاندی خوانند" کو نہ سمجھتے ہوئے تبصرہ فرماتے ہیں "مؤید میں ہے "دست افزار دان حجام کہ بہندش بھاندی نامند و دست افزار حجام۔ کذا فی الادات دمعنی اوّل درست۔ چنانچہ از زفان گویا معلوم می شود"۔ پتا نہیں کہ مؤید میں کیونکر ادات کے مطالب کی نسبت غلط درج ہوئی۔ "زفان گویا" میں بلاشبہ دست افزار دان حجام کو زیادہ صحیح بتایا گیا ہے لیکن اس میں ہندی لفظ نہیں آیا۔"

غرض یہ ہے کہ رتکی (ر ت ک ی) فارسی کا لفظ ہے جس کے دو معنی ہیں ایک "دست افزار حجام"،

جیسا کہ مویدنے اداات کے حوالے سے نقل کیا ہے اور غالباً آپ کے اداات کے نسخے سے یہ عبارت گم ہے اور اس کا ترجمہ حجام کے پنجابی "بھانڈے" (بمعنی برتن) ہے جسے آپ "بھاندی" پڑھ رہے ہیں اور دوسرے معنی "دست افزار دان حجام" یعنی حجام کے آلات رکھنے کا کیسہ جسے پنجابی میں ریچھائی کہتے ہیں، فارسی میں یہ لفظ درزیوں کے اس کیسہ کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے جس میں وہ سوئی اور انگشتوانہ وغیرہ رکھتے ہیں۔

اداات میں ایک فارسی لفظ ہے "چنغ" جس کے معنی ڈاکٹر نذیر احمد نے یہ نقل کئے ہیں "آن چوب کہ بر گردن گاو جفتی گا و گردون کش نہند و اہل ہند آن را جوا گویند" اور پھر یہ بھی بیان کیا ہے کہ "اداات کے دوسرے نسخے میں 'جوٹر' ہے جو زیادہ قرین صحت ہے"۔ حقیقت یہ ہے کہ جوٹر کسی زبان کا کوئی لفظ نہیں۔ پنجابی لفظ "جونتر" ہے جو اب بھی ان معنوں میں مستعمل ہے۔

ڈاکٹر نذیر احمد کو "انبیرہ" کے معنی "دابہ" نے بھی پریشان کیا ہے۔ انبیرہ:۔ آن کاہ کہ بوقت پوشش بر بام اندازند تا بالای آن گل اندازند و درمیان دیوار بر آرند تا دیوار مستحکم شود و اہل ہند آں را دابہ گویند۔ ڈاکٹر صاحب تبصرہ کرتے ہیں "یہ ہندی لفظ نسخہ سوسائٹی میں درج ہے۔ موید میں محض فارسی معنی درج ہیں۔ اس ہندوستانی لفظ کی توثیق نہیں ہو سکی"۔ غرض یہ ہے کہ یہ پنجابی کا سیدھا سا لفظ "دبھ" (دَبْ ھ) ہے۔ جو نوکیلے گھاس کی ایک قسم ہے۔ پنجابی کی ایک مثل بھی ہے

بڈھیاں ڈھگیاں دی واہی اگے دبھ تے کاہی[1]

"پاشنہ:۔ عقب پای کہ اہل ہند آن را ایڈی خوانند" اس میں ایڈی پنجابی کی اڈی بمعنی ایڑی ہے۔

ڈاکٹر نذیر احمد "اسپرغم" کے لفظ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں "اسپرغم:۔ گیاہی است خوشبوی کہ عرب آن را ریحان و اہل ہند بیری خوانند و آن را شاہ سپرغم نیز گویند" (بنقل از اداات) تبصرہ کرتے ہیں "زفان میں ضمیران کو شاہ سپرغم کا مترادف دیتے ہوئے ہندوستانی لفظ بیری درج ہوا ہے۔ مدار[2] میں

۱۔ جس زمین پر بوڑھے بیلوں سے ہل چلایا جائے اس میں دبھ اور گھاس ہی اگتی ہے۔

۲۔ مدار الافاضل۔ شیخ اللہ داد فیضی سرہندی (جلد اول) ص ۸۳ مطبوعہ باہتمام ڈاکٹر محمد باقر۔

ہندوستانی لفظ 'سبزی' ہے جو یقیناً غلط خوانی کا نتیجہ ہے۔" عرض یہ ہے کہ مدار میں سبزی کا لفظ صحیح استعمال ہوا ہے اور صحیح ہی پڑھا گیا ہے کیونکہ سبزہ کو ہمیشہ ہندوی زبان میں سبزی کہتے ہیں۔ 'بیری' تو ایک درخت ہے جس کا اسپرغم سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ 'اسپرغم' ایک خوشبودار گھاس کا نام ہے جسے ادات کے مرتب کے بقول عرب ریحان پکارتے ہیں۔ یاد رہے ہو تو گھاس اور سبزہ کے متعلق "انجمن آرای ناصری" اور "برہان" کی سند سن لیجیے "اسپرغم بمعنی گل یا ریحان باشد مطلقاً در ریحان را نیز گویند کہ آن را شاہ اسپرم خوانند و بمعنی سبزہ نیز آمدہ است" اب آپ ہی فرمایئے اس گھاس کا پھل دار درخت بیری سے کیا تعلق ہے جو معنی آپ غلط خوانی سے اس کو پہنا رہے ہیں۔

"چوبلین"[1] - آن چند بود پنبہ دانہ از پنبہ بکشند واہل ہند آن را اوتنی و چرکھی خوانند۔ شرف نامہ میں اوتنی ہے مگر دوسرے ہندوستانی لفظ کی حقیقت واضح نہیں۔" (ڈاکٹر نذیر احمد) "چرکھی" کوئی لفظ نہیں یہ پنجابی چرکھی ہے جس کی اردو شکل چرخی ہے اور زندگی شکل "چرخہ" ہے۔

" تنگس - با کاف فارسی نوعی از ساز برزگری کہ آن را تختۂ سپار خوانند واہل ہند بر دشہ گویند و مالہ۔ زفان گویا میں بھی ہندوستانی لفظ موجود ہے، لیکن مالہ ہندی لفظ نہیں بلکہ خود فارسی لفظ ہے جو بننے کے کام میں آتا ہے مؤید میں ہندوستانی مترادف درج ہے۔" (ڈاکٹر نذیر احمد) پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ مرکب تختۂ سپار نہیں بلکہ تختۂ شیار" (ملاحظہ ہو فرہنگ آنند راج) ہے۔ دوسری عرض یہ ہے کہ مالہ پنجابی کا لفظ ہے اور یہ فارسی کا وہ لفظ نہیں جو آپ نے سمجھا ہے یہ وہ آلہ ہے جو ہل چلانے کے بعد زمین ہموار کرنے کے کام آتا ہے۔ اور تنگس بھی فارسی میں اسی کو کہتے ہیں۔

اب ذیل میں ادات کے وہ فارسی کلمات درج کیے جاتے ہیں جن کے معانی ہمیشہ ہندوی میں بیان ہونے کی وجہ سے ڈاکٹر صاحب کی گرفت میں نہیں آئے۔ غلط خوانی کی اصلاح بھی کر دی گئی ہے واوین کے درمیان کی عبارت ڈاکٹر نذیر احمد صاحب کی ہے۔

(۱) " رسن باز - طایفہ از بازیگران کہ اہل ہند آن را بیدنی خوانند۔ یہ ہندوستانی متبادل کلمہ کسی لغت میں نظر نہیں آیا۔" یہ کلمہ دراصل 'بیرنی' ہے جو دو بانسوں کے درمیان لٹکی ہوئی رسی پر ناچنے والی لڑکی

۱۔ ویسے یہ لفظ چوبلین چھپا ہوا ہے جو غلط ہے۔

کے لئے پنجاب میں اب بھی مستعمل ہے۔

(۲) "رشاشہ۔ قطرۂ باراں خرد کہ نیک باریک بود و اہل ہند آن را پھوئی گویند۔ یہی متبادل ہندوستانی لفظ زفان میں ہے۔ شرف نامہ میں پھوہوی اور موید میں عربی لفظ قرار دیتے ہوئے اس کا ہندوستانی مترادف پھوہار بحوالہ شرف نامہ درج ہے" قطرۂ باران خرد کا صحیح پنجابی مترادف پھوہی (پھُوھ ی) ہی ہے (ملاحظہ ہو مایا سنگھ کی پنجابی ڈکشنری)

(۳) "کوم وکوام :۔ گیا ہیست مثل کبیل وخوشبوی۔ یہ ہندی لفظ فرہنگ قواس، دستور الافاضل، زفان گویا اور موید الفضلا میں منقول ہے مگر اس کی قرأت میں اختلاف ہے۔ اکثر کبیل ہے اور موید میں شرف نامہ کے حوالے سے کبیلہ ہے جو واضح طور پر چھاپے کی غلطی معلوم ہوتا ہے" پنجابی کا صحیح لفظ کھبل (کھ ب ل) ہے یہ ایک قسم کی گھاس ہے جس کا (CYNODON DACTYLON) اصطلاحی نام ہے (دیکھئے مایا سنگھ کی پنجابی ڈکشنری)

(۴) "مشر :۔ چیزیست کہ رنگ ہوا را تاریک گرداند و اہل ہند آں را دھولور خوانند۔ یہ ہندوستانی لفظ کسی فرہنگ میں نظر سے نہیں گزرا"

فٹ نوٹ :۔ یونیورسٹی کے نسخے میں "دھونر" معلوم ہوتا ہے اس لفظ کا پہلا حصہ 'دھواں' سے متعلق ہے اور یہ لفظ "دھون ور" ہوگا" یہ پنجابی کا سیدھا سادا لفظ "دھوڑ" ہے جو اردو میں دھول کی شکل میں مستعمل ہے۔

(۵) "مولو :۔ آں شاخ آہو کہ جوگیاں نوازند کہ اہل ہند آں را سینگی گویند۔ شرف نامہ اور موید میں یہ ہندوستانی مترادف موجود ہے۔ بحر الفضایل میں سنکہ مشتبہ ہے" یہ لفظ سنکہ نہیں بلکہ پنجابی اور اردو کا مستعمل لفظ "سنکھ" (س ن) ہے اور مولو (م ُ ل ُ) کے یہی معنی ہیں۔

(۶) "نان کشکین :۔ نانی کہ از باقلی ونخود وگندم وجواء ہر گون بہم آمیختہ پزند و اہل ہند آں را نان مسی خوانند و بعضی ہندیاں نان بیری خوانند۔ یہ دونوں ہندوستانی نام کسی فرہنگ میں نظر نہ آئے۔ ادات کے نسخہ علی گڑھ میں بھی یہ حصہ شامل نہیں"

مسی (م س ی) ہی آپ نے بیبن کی تشدید کو ت پڑھ کر لفظ کا حلیہ بگاڑ دیا ہے ورنہ پنجاب میں مسی روٹی اب بھی ان اجناس کو ملا کر پکائی جاتی ہے اور اسے 'پا پڑی'، یا 'پیٹری' 'وپ' بھی کہا جاتا ہے ویسے

اردو میں اب بھی پیپڑی سخت پکی ہوئی روٹی کو کہتے ہیں (دیکھئے پلیٹس) اور ان اجناس سے مل کر جو روٹی پکتی ہے وہ سخت ہی ہوتی ہے۔ ضمناً باقلا کو غلطی سے باقلی پڑھا گیا ہے۔

(د) "فنستک :۔ محلوج باریک تپیدہ کہ ہندوی او راپونی گویند۔ یہ ہندوستانی لفظ کہیں نظر سے نہیں گزرا" پونی، (پ) جیسا کہ ادات کے مرتب نے لکھا ہے ہندوی کا کلمہ ہے اور اس سے مراد روئی کا وہ لمبوترا گالا ہے جس سے چرخے پر تار نکالتے ہیں۔

اب ادات سے کچھ ایسے کلمات نقل کئے جاتے ہیں جن کی شکل مروج اردو کی بجائے مروج پنجابی کلمات کی ہے۔

آردن :۔ پونڑ (بمعنی چھلنی)

بادکش :۔ پکھہ (پ کھ) (پنکھا)

جیزو :۔ سیہ (بمعنی ساہی)

خیدو :۔ کیسر (زعفران)

دیوچہ :۔ جوک (جونک)

راسو :۔ نیول (نیولا)

زغنک :۔ ہڈکی (ہچکی)

سکیلہ :۔ ہدکی (ہچکی)

شیچک :۔ ہدکی (ہچکی

شمہ :۔ ملائی (بالائی)

کعتگر :۔ پونہ (چھلنی)

لوش خزہ :۔ کن سلائی (ک) ہزار پا

لبغت :۔ گڈی (گڑیا

لیوغ :۔ جوتر (جوا

ڈاکٹر نذیر احمد صاحب نے ادات کے بعض کلمات اور ان کے معانی کو ناخوانا حالت میں چھوڑ

دیا ہے۔ اس اعتبار سے ان کا کام ایک ایسے نقل نویس کا ہے جو خطی نسخوں سے مطالب کو با معنی بنائے کے بغیر چھوڑ دیتا ہے۔ اگر قدیم فارسی فرہنگوں کے متعلق انہوں نے لسانی بحث کا آغاز کیا ہے تو سب سے پہلے انہیں ان فرہنگوں کے متن کو تھوا نا صورت میں قارئین کے سامنے پیش کرنا چاہیئے تھا مجھے یہ احساس ہے کہ یہ کام بہت دشوار ہے۔ میں اکبری عہد کی فرہنگ مدار الافاضل کو کئی سال سے مرتب کرتے ہوئے اس مشقت سے گزر رہا ہوں اور ابھی تک دنیا کے تمام خطی نسخوں (جن کی تعداد ایک درجن سے کچھ کم ہے) کے مقابلے سے صرف دو جلدیں شائع کرنے میں کامیاب ہوا ہوں۔ باقی دو جلدیں زیر چاپ ہیں اور ان خطی نسخوں کو پڑھنے پر میرے بارہ سال صرف ہو چکے ہیں اس کے باوجود ابھی تک کئی کلمات لاینحل صورت اختیار کئے ہوئے ہیں۔ لیکن ڈاکٹر نذیر احمد صاحب کے مضامین کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بہت جلد اس مواد کو شائع کر رہے ہیں جس کا بیشتر حصہ خود ان کے لئے ناقابل فہم ہے۔ میں اپنی عمر کی بزرگی کا سہارا لیتے ہوئے نہایت ادب سے ڈاکٹر صاحب کی خدمت میں عرض کروں گا کہ وہ اس مفید کام کو جاری رکھیں۔ لیکن چھاپے میں آنے سے پہلے ہر ممکن کوشش کر دیکھیں کہ لکھنے والا کہنا کیا چاہتا ہے اور مواد کو استشہاد دے پایۂ سند تک پہنچائیں۔ اس صورت میں یہ ایک مفید علمی خدمت ہوگی۔ پھر ممکن ہو تو تھوڑی سی پنجابی دکنی کے توسط سے پڑھ لیں۔ اس سے ان کی بہت سی مشکلات حل ہو جائیں گی۔ کیونکہ جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا تھا اگر وہ سات دریاؤں کی قدیم زبان کو نہیں پہچانیں گے تو ان کے لئے ابد تک ان کلمات کے مفہوم کی کنہ تک پہنچنا ممکن نہ ہوگا۔ جو پیش از آریائی عہد سے متعلق ہیں اور جنہیں ادات اور دوسری فرہنگوں کے مرتب "زبان اہل ہند" اور "ہندوی" کا نام دے رہے ہیں۔

مثنوی چندر بدن ماہیار

ڈاکٹر وحید قریشی

چندر بدن مہیار کا قصہ بہت پرانا ہے "آج تک عادل شاہی عہد کی جتنی مثنویاں دریافت ہوئی ہیں ان میں چندر بدن مہیار قدیم کہی جا سکتی ہے۔ کیونکہ موجودہ معلومات کے لحاظ سے بیجاپور کی کوئی مثنوی اس سے قدیم نہیں"۔ مقیمی پہلا شاعر ہے جس نے اسے اردو میں نظم کیا[2]۔ بلوم ہارٹ اور اشپرنگر نے غلطی سے اسے عزیز سے منسوب کر دیا۔ نصیر الدین ہاشمی اور محی الدین زور نے ثابت کیا ہے کہ انڈیا آفس کے جس نسخے کا ذکر بلوم ہارٹ نے کیا ہے اس کا مصنف مقیمی ہے۔

اس مثنوی کا ذکر گارسیں دتاسی نے اپنے خطبات میں کیا ہے[3]۔ کریم الدین طبقات شعرائے ہند میں (جو گارسیں دتاسی کی تاریخ ادب اردو کا خلاصہ و تکملہ ہے) لکھتے ہیں :۔

"میر حیدر شاہ دکنی جیسا کہ وہ قابلیت لڑائی کی رکھتا تھا۔ ویسا اسے شعر کہنے میں بھی سبقت رکھتا (کذا) تھا عملداری احمد شاہ میں فوت ہوا۔ مجھ کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک قصہ چندر بدن مہیار کی مثنوی کا مصنف ہے۔ ڈاکٹر اسپینجر صاحب بہادر کے پاس جو ایک کتاب مرثیہ کی بہت خوشخط ہے اس میں حیدری کا مرثیہ بڑی دھوم دھام سے لکھا ہے[4]۔"

کریم الدین کے اس بیان کا پہلا حصہ شاید علی ابراہیم خلیل کے تذکرے گلزار ابراہیم

۱۔ قصہ چندر بدن مہیار مقالہ نصیر الدین ہاشمی در رسالہ نیرنگ خیال لاہور

۲۔ "مصنف اس بات پر نازاں ہے کہ اس نے یہ کہانی کہیں سے چرا کر نہیں لکھی" اردو شہ پارے (جلد اول) ڈاکٹر محی الدین زور ص ۳۹۔

۳۔ خطبات گارسیں دتاسی (اردو ترجمہ) ص ۱۵۹۔

۴۔ طبقات شعرائے ہند۔ طبع اول قسم دوم۔ ص ۱۳۰ - ۱۱۳۱

سے ماخوذ ہے۵۔ البتہ "مجھ کو" سے آگے ان کا اپنا اضافہ ہے۔ اگر کریم الدین یا گارسیں دتاسی کو مغالطہ نہیں ہوا تو مقیمی کے علاوہ حیدر یا حیدری مرثیہ گو نے بھی اس قصے کو نظم کیا۔ بعض لوگ مولانا داؤد کا نام بھی لیتے ہیں[1]۔ کہا جاتا ہے کہ داؤد نے بزبان ہندی یہ مثنوی ۱۳۷۰ء کے لگ بھگ لکھی۔ یہ بیان درست معلوم نہیں ہوتا[2]۔ حیدر کی وفات احمد شاہ کے زمانے میں ہوئی۔ مقیمی نے اپنی مثنوی چندر بدن مہیار ۱۰۵۰ھ میں تصنیف کی[3]۔ مثنوی کی ایک روایت شاہ عالم ثانی کے زمانے میں سیف اللہ نے تیار کی۔

نسخہ

میرے پیش نظر سیف اللہ کی مثنوی چندر بدن مہیار کا جو مخطوطہ ہے یہ نامکمل ہے۔ شروع کا ایک ورق اور آخر کے دو تین اوراق غائب ہیں۔ اس لئے کاتب کا نام اور مثنوی کا عنوان بھی موجود نہیں۔ اوراق ۴۵۔ تقطیع ۷½" × ۶" (تقریباً) تھی۔ لیکن بائیں طرف کا حاشیہ سارے کا سارا کسی چکنے والی سیاہی مائل بھوری دوا سے آلودہ اور بوسیدہ ہو گیا تھا۔ اس لئے حاشیہ کاٹ دیا گیا۔ اب تقطیع ۷½" × ۴½" ہے۔ سطور ۱۰/۶ جدول کشی سرخ روشنائی سے کی گئی ہے۔ اس حساب اس نسخے میں اندازاً ۹۰۰ اشعار باقی ہیں۔

۵۔ تذکرہ گلزار ابراہیم ص ۱۰۶۔

۱۔ ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ A HISTORY OF PANJABI LITERATURE بحوالہ کلکتہ ریویو ۱۸۷۱ء ص ۳۲۰۔

۲۔ اصل واقعہ جب ابراہیم عادل شاہ کے زمانے میں ہوا تو اس سے پہلے چندر بدن کا لکھا جانا درست نہیں ہو سکتا۔

۳۔ نصیر الدین ہاشمی نے اپنے مضمون (نیرنگ خیال) میں ۱۰۳۵ھ اور ۱۰۵۰ھ کے درمیان بتائی ہے۔ بعد ازاں "دکن میں اردو" کی طبع سوم (۱۹۳۶ء) میں مزید تحقیق سے ۱۰۵۰ھ قرار دی ہے (ص ۱۲۶) ڈاکٹر زور نے اردو شہ پارے (جلد اول) میں ۱۰۳۵ھ اور ۱۰۴۸ھ مابین بتائی ہے (اردو شہ پارے ص ۳۹)

ہر باب کے عنوان کے طور پر سرخ روشنائی سے دو دو فارسی شعر لکھے ہوئے ہیں۔ پہلا ورق دوا کے اثر سے بوسیدہ ہو کر نصف کے قریب ضائع ہو چکا ہے اور وہ بھی اتنا خراب کہ پہلے صفحے کے دس اشعار میں سے صرف تین شعر اور باقیماندہ مصرعوں کے بعض حصے پڑھے جاتے ہیں۔ دوا کے اثر سے بچنے کے لئے دو سال ہوئے میں نے ناخوانا حصوں پر سفید کاغذ چپکا دیا تھا۔ نسخہ کہیں کہیں سے کرم خوردہ اور آب زدہ ہے آخری صفحے کے دو تین آب زدہ اشعار بعد میں کسی نے باریک قلم سے اجالے ہیں۔ مثنوی کی بحر متقارب مثمن مقصور و محذوف ہے:۔

فعولن فعولن فعولن فعول

کبھی فا رسی تو لسے فل ل خوب

(کبھی فارسی تو نے سیف اللہ خوب)

اور

فعولن فعولن فعولن فعل

کہا (ں) سو (ں) کہا (ں) تک پڑا فک رمے (ں)

(کہاں سوں کہاں تک پڑا فکر میں)

لیکن عنوانات کی بحر رمل ہے۔

مثنوی کا یہ نسخہ کاتب کی اغلاط کے باوجود اس لئے اہم ہے کہ اس مثنوی کی اولین اشاعت کی نقل معلوم ہوتا ہے۔

مصنّف

مصنف کا حال مطبوعہ تذکروں سے نہ کھلا؟ چمنستان شعراء، گل عجائب، خطبات گارساں دتاسی، مخزن نکات، نکات الشعراء، تذکرۂ ہندی، ریاض الفصحا، عقد ثریا، تذکرہ شعرائے اردو، تذکرۂ ریختہ گویاں، گلشن گفتار، مجموعہ نغز، گلشن بے خار، سرو آزاد

سخن شعراء، گلستان سخن، کسی میں سیف اللہ کا حال نہیں ہے۔ ہماری معلومات کا واحد ذریعہ سیف اللہ کی یہی مثنوی ہے۔

سیف اللہ نے ہر جگہ اپنا پورا نام مثنوی میں لیا ہے۔

کہ سیف اللہ از جور گردون دون
مذبذب ہے متفکر اور سرنگوں (۳ الف)

تو سیف اللہ تھا آگے کس ذکر میں
کہاں سوں[۱] کہاں تک پڑا فکر میں (۲۰ ب)

کہی فارسی تو نے سیف اللہ خوب
ولے شعرا ہندی کا واللہ خوب (۲۳ ب)

وہ نقشبندی فرقے سے تھا:

میں ہوں بندۂ فرقۂ ارجمند
جیوں نام اوس خواجۂ نقشبند (۳ ب)

اور اس کے پیر کا نام محمد عاشق یا عاشق محمد تھا:

یا مربی، بندہ پرور، الغیاث[۲]
عاشق اللہ اکبر الغیاس (کذا)

نام ولایت (والایت) محمد عاشق است
کہوں میں صداقت سیتی[۳] مدح پیر
پناہ جہاں[۴]، پیر روشن ضمیر

۱۔ سول: سے

۱۔ اصل نسخے میں "شہر" ہے

۲۔ فارسی کے دو شعر عنوان فصل ہیں

۳۔ سیتی: سے

۴۔ اصل: پناہی جہاں

ولیکن سخن بے مراتب نہ ہو
قلم بے مراتب کا کاتب نہ ہو
زباں کوں[5] کروں پاک اور دھو[6] اشست شو
پاکیزہ اور صاف ہفت آب جو
مربیٔ من مرشد (و) پیر من
پناہ جہاں، پیشوا، پیر من
کرم گستر و زبدۃ العارفین
جہاں پرور و قدوۃ السالکین
وہ یکتا ہے تدقیق (تدقیق تجرید میں
یگانہ ہے تحقیق توحید میں ؎
ارادت سوں آں کا جو طالب ہویا[6]
نہ پھر اوس پر ابلیس غالب ہویا
صداقت سوں اون پاس آیا مرید
بلاشک بیک دم بہ مطلب رسید
توجہ سیتی جس طرف موکھا[1] کریں
رہیں دین[2] دن سوکھ[3] سیتی دوکھ[4] مریں

۵۔ کوں : کو
۶۔ ہویا : ہوا
۱۔ موکھ : چہرہ، مکھ
۲۔ دین : رات
۳۔ سوکھ : سکھ
۴۔ دوکھ : دکھ

ادجالا ہے نام اون کا اندر جگت [5]
کہ پرگھٹ[6] جگت میں نپٹ[7] در سگت [8]
وہ ہے عاشق نور حق ذوالکرم
خدا دوست، عاشق محمد ہے نام
بایں خاطر روشن و پر ضیاء
میں اون کوں کہوں خاتم الاولیاء
کہ سیف اللہ آبا د احبداد سیں [9]
مشرف یاب[10] ہے اون کی اولاد سیں (۴ الف)

عقائد کے اعتبار سے سنی، خلفائے راشدین کا نام لیوا اور مداح خوں ہے:

یکے صادق و رہنما بو بکر
کہ پرگھٹ ہویا صدق سوں بہرہ ور
دوییم آں عمر، دادگر، فتح جنگ
کیا جس نے مردود ابلیس دنگ

۵۔ جگت: دنیا

۶۔ پرگھٹ: ظاہر اور آشکار (سب رس وجہی، مرتبہ مولوی عبدالحق، فرہنگ ص ۵۰) مولوی صاحب نے پرگھٹ لکھا ہے لیکن پنجاب میں اردو کے جو نسخے ملتے ہیں ان میں بالعموم اور اس نسخے میں بالخصوص پرگھٹ ہے۔ اس لئے میں نے "گھ" کو قائم رکھا ہے۔

۷۔ نپٹ: بہت زیادہ، بالکل، پوری طرح

۸۔ سگت: تمام

۹۔ سیں: سے

۱۰۔ اصل: مشرافیاب

سوم آن عثمان ، غنی ، مال دار
کیا عقل سوں جس نے قرآن ۱ تیار
چہارم علی شا (ہ) عالی گہر
کیا جس نے خیبر۲ کوں زیر و زبر
ہویا شرع کا گھر (ز؟) روز ازل
بایں چار دیوار محکم ، اٹل (۲ الف)

کاتب

نسخے کی کتابت نہایت معمولی اور اغلاط سے پر ہے۔ املا کا کوئی خاص طریقہ پیش نظر نہیں تقریباً ہر جگہ دو چشمی "ہ" (ھ) کی جگہ حائے ہوز (مخلوط التلفظ) لکھی گئی ہے۔ بعض جگہ "ہا" کا لفظ دو چشمی "ھ" سے لکھا ہے۔ "ٹ" کی جگہ تحریر میں کہیں "ت" کے اوپر "ط" ہے کہیں صرف "ت"۔ حروف کے دوائر اور سطوح بے اصولی کے غماز ہیں۔ عموماً قدیم رسم الخط کے مطابق یائے معروف کے نیچے دو نقطے دیئے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں نیر ہویں صدی کی تقلید میں یائے معروف کی جگہ یائے مجہول بھی لکھ دی ہے۔ کاتب فارسی بالکل نہیں جانتا اس لئے عنوانات کے تقریباً تمام فارسی اشعار غلط ہیں نیز اردو اشعار میں بھی کتابت کی بے احتیاطیاں نظر آتی ہیں مثلاً تخیل کی جگہ تخییل ، اسلام کی جگہ سلام ، شاہ عالی گہر کی جگہ شا عالی گہر ، خیبر کی جگہ خیر ، مدح کی جگہ مدج ، غیاث کی غیاس وغیرہ کاتب کی کم علمی ظاہر کرتے ہیں "گ" کا مرکز بعض جگہ ایک ہے (جیسے ک) لیکن بعض جگہ دو مرکز ہیں (گ)، کہیں کہیں کاتب اپنی کم علمی کی وجہ سے الفاظ اور حروف چھوڑ گیا ہے جس سے مصرعے خارج از وزن ہو گئے ہیں۔

۱۔ اصل نسخے میں "قرمان" لکھا ہے۔

۲۔ اصل نسخے میں "خبز" لکھا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ صوفی شعرا قدیم زمانے میں "اپنی نظموں میں عروض و قافیہ اور نظم کے اصول و قواعد کی پروا نہیں کرتے اکثر مصرعے کو کھینچ کر سکتہ پورا کر لیتے ہیں (جیسے سر کو سیرا اور فکر کو فکیر)، ساکن کو متحرک اور متحرک کو ساکن کر لینا ان کے ہاں کوئی بات نہیں، اشباع و امالہ، ترخیم و تخفیف کا بلا تکلف استعمال کر جاتے ہیں۔ قافیہ میں صرف صوت کا خیال کرتے ہیں بعض اوقات ایسا ہوتا ہے کہ آواز ایک نہیں تو بھی بلا تامل قافیہ باندھ جاتے ہیں"[1] یہ حال دسویں گیارھویں صدی تک کا ہے، بعد میں کم از کم قافیے کی قلمرو میں شمالی ہندوستان (بشمول پنجاب) میں یہ بدنظمی نہ رہی تھی؛ تاہم کاتب کی اغلاط کو شاعر کے تصرفات سے الگ کرنا زیادہ مشکل نہیں۔ مندرجہ ذیل اغلاط کاتب ہی کی بے پروائی اور کم سوادی کا نتیجہ قرار دی جا سکتی ہیں۔

کئی دن (وہ ؟) پٹنہ میں رہتا رہا (۱۶ الف)
بسے شہر کا سیر کرتا رہا (کذا)[2]

کہے دور ہو اپنی قدر توں سمحال[3]
توں ہیں کون اسے سخت عاجز، کنگال

یہ خفتی ہے اس کوں نہ کچھ (عقل ؟) ہے (۱۳ الف)
دوانہ یہ مجذوب کی شکل ہے

سبھی ذو فنونان) قادر عجیب
مہدسی (مہندس) جو سال حاذق (حاذق) طبیب

خردمند، پر ہوش، صاحب ہنر (۵ ب)
وہ دن رین محفوظ در یاد رب

۱۔ اردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا حصہ۔ مولانا عبدالحق ص ۶۸

۲۔ شاعر نے یہاں "سیر" کو مذکر باندھا ہے، اسی طرح ایک جگہ "قلم" کو مونث باندھا ہے۔

۳۔ سنھال: میرے مماکہ دوسرا ناقص الطرفین قلمی نسخے ہیں "سمہال"

سنہ تصنیف

مثنوی کا سنہ تصنیف اس نسخے میں موجود نہیں، ممکن شاعر نے آخر میں (جیسا کہ مثنوی نگاروں کا طریقہ ہے) دیا ہو۔ لیکن نسخے کے آخر کے اوراق موجود نہیں، شروع میں سیف اللہ نے شاہ وقت کی مدح کی ہے۔

مدح ظل اللہ عالی گوہر است
آنکہ اندر معدلت اسکندر است
شمع ذات و مصدر بہ گاہ (کذا) او
زیب بخش خاندان بابر است
کروں مدح ظل اللہ، صاحب سریر
بہ طرز نو، آئیں لیسے دل پذیر
کرم کردہ و شاہ کیواں جناب
سخن پرور و شاہ والا خطاب
خداوند تاج و شہ تخت[۲] بود
دلے چرخ بدکار بدبخت بود
چو یعقوب اند دیدہ (اش ؟) نور رفت
صد افسوس صد حیف، بس دور رفت
چو (یو) سف در افتادہ در قعر چاہ (۳ الف)
نیٹ سست اور سخت بے دستگاہ
چو موسیٰ بہ تقدیر واحد[۱] وحید
زفرعون مردود بے داد دید

۱۔ نسخے میں "دہ" لکھا ہے، میرا خیال ہے حرف "د" ہوگا۔
۲۔ نسخے میں "بخت" لکھا تھا جو صحیح نہیں "تخت" ہوگا۔

خدایا بحق محمد[۲] نبی
نظر کر بحال شہنشا[۳] کبھی
شہا، شہریارا، کرم گسترا
جہاں سرورا اور جہاں پرورا

مغلیہ حکمرانوں میں عالی گوہر، شاہ عالم ثانی کا خاندانی نام ہے۔ شاہ عالم ثانی کا زمانۂ حکومت ۲۴ دسمبر ۱۷۵۹ء سے ۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء تک ہے لیکن اس میں یہ بھی تو کہا گیا ہے کہ "فرعون مردود" نے اس پر ظلم کیا اور "یعقوب" کی طرح اس کی آنکھوں سے نور جاتا رہا ہے۔ شاہ عالم ثانی کی آنکھیں غلام قادر روہیلہ نے ذی قعدہ ۱۲۰۲ھ میں نکالیں روہیلہ ربیع الاوّل ۱۲۰۳ھ (دسمبر ۱۷۸۸ء) میں گرفتار ہوا[۴] اس حساب سے مثنوی چندر بدن مہیار، ذی قعدہ ۱۲۰۲ھ اور سات رمضان ۱۲۲۱ھ کے درمیان لکھی گئی۔ "نظر کر بحال شہنشہ کبھی" سے یہ خیال ہوتا ہے کہ روہیلہ ابھی گرفتار نہیں ہوا۔ اس لئے مثنوی کا سنہ تصنیف، ذی قعدہ ۱۲۰۲ھ اور ربیع الاوّل ۱۲۰۳ھ کے درمیان قرار پاتا ہے۔

مثنوی کس علاقے میں لکھی گئی

مولوی عبدالحق شمالی ہندوستان کی قدیم ترین مثنوی "دفات نامہ حضرت فاطمہ"

۳۔ اس شعر میں شہنشا کی بجائے "عزیزاں" عام طور پر مشہور ہے۔

۴۔ نادرات شاہی (دیباچہ عرشی) ص ۵

پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں: "جب اس زبان کا مقابلہ دکنی زبان سے کرتے ہیں تو اس میں کوئی خاص فرق نہیں نظر آتا۔ دونوں کے افعال اور ضمائر وغیرہ ایک ہیں بہت سے ہندی یا ہندی سے بگڑے ہوئے لفظ دونوں کے ہاں یکساں استعمال ہوتے ہیں۔ البتہ لہجے اور تلفظ میں کچھ فرق ہو گیا ہے[۱]"

اسی طرح سیف اللہ کی مثنوی کے بیشتر افعال و ضمائر دکنی ہیں۔ لیکن اس کا لہجہ دکنی شاعری سے مختلف ہے۔ الفاظ عموماً وہ استعمال ہوئے ہیں جو شمالی ہند (پاک و ہند) کی قدیم زبان اور جنوبی اردو (دکنی) میں مشترک ہیں مثلاً نکا (نکاح) سرس[۲]، گاجنا[۳] سیتی[۴]، سوں، سنگل[۵]، نپٹ، برگھٹ، چرن، چندر، جل بل[۶] وغیرہ۔

۱۔ "اردو" اپریل ۱۹۵۱ء شمالی ہند کی سب سے قدیم مثنوی، ص ۸

۲۔ زیادہ بہتر

۳۔ بجانا

۴۔ سے (اردو شہ پارے جلد اول ص ۴ (فرہنگ))

۵۔ زنجیر

۶۔ مولوی عبدالحق صاحب نے اس کا ترجمہ "جل بل کے" لکھا ہے۔ (نصرتی فرہنگ ص ۴) لیکن وضاحت نہیں کی۔ حافظ محمود شیرانی مرحوم نے "پنجاب میں اردو" میں پنجابی اور اردو کی گرامر کی مماثلت کا ذکر کیا ہے اور بعض اردو توابع مہمل دے کر ثابت کیا ہے کہ پنجابی میں یہ سب الفاظ بامعنی ہیں۔ ہم اس فہرست میں اس لفظ کا اضافہ بھی کر سکتے ہیں۔ (جلنا پنجابی میں جلنے ہی کے معنوں میں آتا ہے)

دکنی اردو کی نسبت اس کی زبان صاف ہے اور اس میں فارسی ترکیبوں اور بندشوں کی بھرمار ہے۔[1] اگرچہ زبان کا وہ رنگ بھی نہیں جو اس زمانے میں دہلی اور لکھنؤ کے ادبی مراکز میں قائم ہو گیا تھا۔ جن لسانی تحریکوں کا اثر میر و مرزا اور ان کے معاصرین و متاخرین کے کلام پر ہے اس کا اس مثنوی میں کوسوں پتا نہیں۔ اس سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ سیف اللہ شمالی ہندوستان کے اس علاقے سے تعلق نہیں رکھتے جو میر و مرزا کی جولاں گاہ تھا۔ مطبوعہ تذکرہ سے اس شاعر کی غیر موجودگی ہمارے خیال میں مزید تقویت دیتی ہے۔ کتاب کا پنجابی لہجہ اس بات کا مؤید ہے کہ مثنوی کا مصنف پنجابی تھا۔

ع مذبذب ہے متفکر اور سرنگوں

ع زباں کوں کروں پاک اور شست شو

ع بلاشک بہ یک دم بہ مطلب رسید

ع دویم آں عمرداد گر، فتیح جنگ

سواری کری شاہ نے جلد تر

کیا شہر میں ڈیرہ[1] باہر او تر (۲۴ ب)

سخن کوں ختم کرنے کا ہیں میں دہرا

کیا تنبو اور جھنڈا آگے کھڑا

نقیب آگے ہر سو لگے گاجنے

نگارے[2] چھنا چھن لگے باجنے

۔ حافظ محمود شیرانی زبان کی صفائی اور فارسی تراکیب کی کثرت کو غیر دکنی ادب کی پہچان قرار دیتے ہیں (پنجاب میں اردو ص ۲۴۵)۔

۱۔ خیمہ

۲۔ نقارے۔

ز جنگی سواران کار آزمود
دگر ہر چہ باثیت موجود بود
ز لعل و جواہر شتر بار ہا
کہ بے حد بسیار انبار ہا
مکلف انباری[۲] دھری فیل پر
رکھا بیچ دیوانہ اندر نظر
عجب محرم راز، تصویر گر
لیا ہاتھ وہ رہ نما راہ پر
چلا چل چلا چل نپٹ دوڑ دوڑا
پہنچی شہر پٹنہ میں فی الفورطور
جہاں دیر محمود مشہور تھا
دیوانے کے من میں جو منظور تھا
کیا ڈیرہ از راہ فرسودگی
کہ ہو اس مکاں شاید آسودگی (۲۵ الف)

۲۔ عماری، دوسرے قلمی نسخے میں یہ شعر اس طرح ہے:۔
مکلل عماری دھری فیل پر
رکھا بیچ دیوانہ زنجیر کر
۱۔ دوسرے قلمی نسخے میں یہ شعر یوں ہے۔
چلا چل چلا چل چلا دوڑ دوڑ
پہنچا شہر پٹنہ میں فی الفورطور

مصرعوں کی یہ در و بست پنجابی ہے۔ مثنوی میں بعض ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو دکن اور پنجاب میں پائے جاتے ہیں مثلاً گاجنا، سوں، میں، چنگے (چنگے) ہویا (ہوا)، ہیگی (ہے)، نماند (متوالا) دنیاں (دنیا) وغیرہ۔ اسی طرح بعض ایسے الفاظ بھی ہیں جن کا تلفظ پنجابی اور دکنی میں ایک ہے مثلاً شکل (بہ حرکت کاف۔ بعض جگہ شکل بہ سکوں کاف بھی لکھا ہے) حرف (بہ حرکت رے) لو بکم (بہ حرکت کاف)، ملک (بہ حرکت لام، بہ سکون لام کی جگہ)، نکر (کاف محرک)، پون بہ سکون واؤ) (ہوا) مرض (بہ سکون رے)، فجر (بہ حرکت را)[۲] وغیرہ۔ لیکن بعض ایسے الفاظ بھی ہیں جو دکنی میں نہیں پائے جاتے۔ مثلاً تک دیکھ (دیکھ دیکھ)، نگارے[۳]، رلملی (زور آمیز عورت) سیاں (سہیلیاں) آج، پوہ (پوس)، خفتی (خبطی) چیچل (چنچل) سائیں لوک (فقیر آدمی) جے کمر (اگر)، ارسطوں (ارسطو) توہیں (تو ہے) وغیرہ۔ مثنوی میں ان کی مثالیں بہت ہیں ان میں سے بعض کی ایک ایک مثال درج ذیل ہے۔

چیچل۔ رلملی

کوئی شوخ چیچل کوئی اچپلی
کوئی تند خو اور کوئی رل ملی (۱۵ الف)

خفتی

عجب خفتی مجذوب یہ کون ہے
کرے مجھ کو (ن) محبوب یہ کون ہے (۲۶ الف)

۲۔ قائم چاندپوری:

کہ سمجھے تو دل سے کہ پڑھتا ہوں کیا
ہے آیا یہ وقت فجر یا عشاء

۳۔ بھگت کبیر کہتے ہیں:

کبیر سر پر مرائے ہے مت سوؤ سکھ چین
کوچ نگارا سانس، باجت سے دن رین

جبیکہ

سوالی میں آیا ہوں تجھ در کنے
کہوں تجھ کوں جبیکہ دیا سوں سنے (۲۶ الف)

توہیں

مرے نام سیں کیونکہ محرم ہیں تو
میں ہند جنم اور مسلمان تو (کذا)[1] (۹ ب)

اچ

کری میں نے جگ میں بہت جستجو
اچانک ہویا آکے آج رو برو (۲۴ ب)

ہیرو کا نام مقیمی کے ہاں "مہیار" ہے۔ سیف الملوک نے پنجابی شعرا کے انداز پر "معیار" بنا دیا ہے[2]۔ نیز دکنی اور اردو اعداد کے مقابلے میں سیف الملوک نے پنجابی اعداد کا التزام بھی کیا ہے۔

چلے دوویں پٹنہ کوں فی الفور طور
سوا یار کے کچھ نہ تھا من میں اور (۸ الف)

گمان غالب یہ ہے کہ یہ خصوصیت دکن اور دوسری علاقائی بولیوں میں نہیں پائی جاتی[3]۔ اسی طرح اس میں پٹنہ اور اس کا محل وقوع ثابت کرتا ہے کہ سیف الملوک

۱- قافیے کی غیر موجودگی کھٹکتی ہے شاید مسلمان کی جگہ مسلمین ہو۔

۲- پنجابی میں "ہ"، "ع" سے بدل جاتی ہے پنجابی مصنفین اسے "معیار" ہی لکھتے ہیں۔ دیکھئے تاریخ ادب پنجابی از موہن سنگھ ص ۱۷۵۔

۳- افسوس ہے کہ اس سلسلے میں ڈاکٹر مسعود حسین خان کی کتاب "مقدمہ تاریخ زبان اردو" ہماری کچھ رہنمائی نہیں کرتی۔ انہوں نے پنجابی اور دکنی کی بحث کو اہمیت دی ہے اور اعداد کا معاملہ بھی چھیڑا ہے (۲۲۴-۲۲۵) لیکن اعداد کی اس قسم سے بحث نہیں کی۔

نے پٹنہ کے قریب کے علاقے کا تھا نہ کہ دکن سے تعلق رکھتا تھا۔ پٹنہ، پٹن، پاٹلی، پٹلہ، پٹالہ، پٹالی سب ایک لفظ کی مختلف شکلیں ہیں۔ اس نام کے شہر، قصبے اور گاؤں آج تک باقی ہیں! بقول ڈاکٹر محی الدین زور چندر بدن کا قصہ سچا واقعہ ہے جو ابراہیم

۱۔ لفظ پٹنہ اور پاٹلہ کے مترادف ہونے میں شک نہیں۔ رتناولی میں وتسہ راجا کے دارالحکومت کا نام پٹنہ لکھا ہے۔ بعض دیسی راجاؤں نے اپنی راج دہانی کا نام پٹنہ اور بھوانی پٹنہ رکھا تھا۔ جو اب تک ان ناموں سے مشہور و معروف ہیں، اول الذکر ضلع سنبل پور سے چالیس میل پرا ور آخر الذکر اس سے سو میل دکن پچھم میں واقع ہے (تاریخ مگدھ مولوی فصیح الدین ص - ۲۴)
پٹن نام کے چار مقام بارتھولومیو نے لکھے ہیں۔

	طول بلد	عرض بلد
پٹن (بڑودہ)	۵۲ ، ۲۳ شمال	۱۰ ء ۲ ۷ مشرق
پٹن (جے پور)	۴۹ ، ۲۷ "	۱ ء ۷۶ "
پٹن (نیپال)	۳۱ ء ۲۷ "	۱۳ ء ۸۵ "
پٹن (سومنات)	۴ ء ۳۱ "	۲۶ ء ۷۰ "

(آکسفورڈ اٹلس)

اس طرح منٹگمری کے ضلع میں ایک قصبہ پاک پٹن۔ ضلع منٹگمری اور ضلع میانوالی کی بولیوں میں ایک لفظ پتن ملتا ہے۔ میرا خیال ہے پنجابی کے اس لفظ پتن (دریا) اور پٹن میں قریبی مماثلت ہے پٹن میں توضیح یونانی مورخوں نے یہ بھی تو کی ہے کہ وہ شہر جو دریاؤں کے سنگم پر واقع ہو۔ سنگم کی پابندی غالباً بعد میں جاتی رہی۔

عادل شاہ (۹۴۱ھ تا ۹۵ ھ) کے زمانے میں ہوا۔[2] مقیمی نے چندر بدن کے شہر کا نام سندر پٹن رکھا ہے۔ سیف اللہ کے زمانے میں مشہور شہر پٹنہ ہوگیا ہے۔ ۱۱۷۶ھ میں عظیم آباد پٹنہ میں شاہ عالم تخت نشین ہوا[3]۔ اور اس سے پہلے اور بعد مسلسل لڑائیاں اس شہر کو سلطنت کے ہر حصے تک مشہور کر چکی تھیں[4]۔ اس سے پٹن اور پٹنہ میں یا التباس علین ممکن ہے۔ مقیمی نے شہر کا ذکر یوں کیا ہے۔

سنا ہوں کہ یک شہر سندر پٹن
اتھا راج واں ایک چندر بدن[1]

لیکن ہمارا شاعر لکھتا ہے۔

یہ قصہ ضروری کروں میں شروع
نہ آغاز و انجام و اصل و فروع
کہ تھا شہر پٹنہ عجب دل پذیر
وہاں راج ہندو کا تھا بے نظیر (۴ ب)

اور پھر آگے جاکے مصور کی زبان سے معیار (مہیار) کو یہ بتاتا ہے۔

وہے پٹنہ اک سال کا راہ ہے (۸ الف)

حالانکہ قندھار سے پٹنہ اس زمانے میں سال بھر کا سفر نہ تھا، بلکہ دو چار مہینوں کا ہوگا۔ سندر پٹن کو پٹنہ بنانے سے ایک اور غلطی سیف اللہ سے ہوگئی ہے سیف اللہ

۲۔ عاشق اور معشوق کی قبریں اب تک مدارس کے قصبے میں موجود ہیں (دکن میں اردو ص ۱۲۶)

۳۔ تاریخ مگدھ ص ۲۵۵

۴۔ " " ص ۳۴۱ تا ۳۷۱

۱۔ مقیمی کا قصہ چندر بدن مہیار حال میں ہی حیدرآباد دکن سے شائع ہوگیا ہے۔ اس موضوع پر اس کے مرتب کا مقالہ نوائے ادب، بمبئی میں شائع ہوا جس میں قصے کی دوسری اشاعتوں کا ذکر بھی ہے۔ لیکن سیف اللہ کے بارے میں تمام تر معلومات ڈاکٹر غلام یزدانی کے مقالے سے لی گئی ہیں۔

لکھتے ہیں کہ بیجانگر میں وہاں کے والی اور منصور میں یوں گفتگو ہوتی ہے۔

کہا شاہ نے سچہر منصور کوں بول
سخن غرض مطلب کا کچھ آگے[۱] کھول
بولا پچھر[۲] منصور کہ میں ہوں غلام
حقیقت کہوں سادی اک اک تمام
کہ یعنی سنو ٹک کرم سوں حرف
کہ ہے ایک پٹنہ دکھن[۲] کی طرف[۳] (۱۸ الف)

مزید برآں سیف اللہ اس زمانے کو اپنے زمانے پر قیاس کرتے ہوئے ایک جگہ فرنگیوں اور کلکتے کا ذکر لے بیٹھتے ہیں:

زخو (۱) رزم: تبت، چہ روس، وچہ زنگ
زلپورب، دکھن، کلکتہ، ہم فرنگ (۱۷ الف)

حالانکہ ابراہیم عادل شاہ کے زمانے میں نہ کلکتہ تھا نہ وہاں فرنگی تھے[۴]۔ ان اندرونی شہادتوں

۲- مذکورہ بالا نسخے کے کاتب نے یہاں "بھی" لکھ دیا تھا جس سے مصرعہ خارج از وزن ہو جاتا ہے۔ دوسرے نسخے میں بدون "بھی" ہے۔

۳- دوسرے نسخے میں "پچھر" کی جگہ "یہ" ہے۔

۱- اس نسخے کے کاتب نے اک لکھا تھا۔ دوسرے نسخے میں شہر کا لفظ لکھا ہے

۲- جنوب۔

۳- یہ باتیں بیجانگر میں ہو رہی ہیں۔

چوں بیجانگر بیچ صاحب سریر
فریدوں حشمت فریدوں نظیر

۴- کلکتے کی بنا JOHN CHARNOCK نے ۱۶۹۰ء میں رکھی تھی
(HISTORY OF INDIA. P. ROBERTS P. 46)

نیز نسخے کا گوجرانوالے کے ایک قدیم مزار کے سجادہ نشین[۵] سے ملنا ہمارے خیال کو تقویت دیتا ہے۔
ایک دکنی قصے کا اس زمانے میں پنجاب میں لکھا جانا کوئی اچنبے کی بات نہیں اس قصے کو پنجاب میں خاص مقبولیت حاصل رہی ہے۔ سیف اللہ واحد شاعر معلوم نہیں ہوتا جس نے اسے قلم بند کیا ہے پنجاب میں یہ قصہ اردو کے علاوہ پنجابی زبان میں بھی شعرا کے پیش نظر رہا ہے چنانچہ ڈاکٹر موھن سنگھ دیوانہ نے احمد یار اور امام بخش کے بارے میں بتایا ہے کہ ان شاعروں نے اس قصے کو پنجابی نظم میں ڈھالا[۶] ان کے علاوہ مشہور پنجابی شاعر قادر بخش نے بھی اسے نظم کیا۔ مصنف کا خود نوشت نسخہ احمد حسین احمد قلعداری کے کتاب خانے میں موجود ہے۔ قادر بخش نے اسے ۱۲۳۲ھ میں تصنیف کیا۔ راقم الحروف نے قادر بخش کے قصے کو اشاعت کے لئے ترتیب دیا ہے
سیف اللہ کی مثنوی کے بارے میں یہ کہنا بھی شاید بے موقع نہ ہوگا کہ بعض قلمی نسخوں میں کچھ اور شعر بھی ہیں جو میرے نسخے میں نہیں ہیں چنانچہ سبب تصنیف کے ضمن میں عدلی وال (گاؤں) کا ذکر ہے اور سند تصنیف کا اضافہ بھی دیکھنے میں آیا ہے افسوس عدلی وال کا تعین نہ ہوسکا۔ اس سلسلے میں ضلع لاہور گوجرانوالہ۔ سیالکوٹ اور گجرات کی دیہی فہرستیں دیکھی گئی ہیں لیکن مقام کی نشان دہی نہ ہوئی۔

ادبی حیثیت

کتاب کا مصنف معمولی پڑھا لکھا ہے اس کی فارسی زبان سے واقفیت زیادہ نہیں۔ صرف سکندر نامہ پڑھ رکھا ہے جس کی جھلک جا بجا مثنوی میں ملتی ہے۔ یہ

۵۔ یہ مزار ہمارے مورث اعلیٰ شاہ جمال کا ہے۔
۶۔ جناب غلام جیلانی صاحب جنہوں نے بہ کمال مہربانی مجھے یہ نسخہ عطا کیا (یہ صاحب اب مرحوم ہو چکے ہیں)
(A HISTORY OF PANJABI LITERATURE PP. 7& 100-2

حیثیت مجموعی کتاب کوئی بڑا ادبی کارنامہ نہیں - اس کی اہمیت یا تو لسانی ہے یا پھر تاریخی - یہ ان چند کتابوں میں سے ہے جو سکھوں کے زمانے میں (زبان اردو) پنجاب میں لکھی گئیں - ایک بارہ ماسہ اس مثنوی میں کچھ غنیمت ہے - اگرچہ افضل کے بارہ ماسے کے مقابلے میں اس کی سبھی کوئی حیثیت نہیں -

کتابیات

۱- چند ربدن مہیار ، قلمی مملوکہ راقم

۲- پنجاب میں اردو - حافظ محمود شیرانی - طبع دوم -

۳- دکن میں اردو - نصیر الدین ہاشمی ، طبع ثالث - ۱۹۳۶ء

۴- مقدمہ تاریخ زبان اردو - ڈاکٹر مسعود حسین خان (طبع اوّل)

۵- اردو شہ پارے ، جلد اول ، زور - ۱۹۲۹ء

۶- اردو زبان کی نشو ونما میں صوفیائے کرام کا حصہ - مولوی عبدالحق - ۱۹۳۹ء

۷- طبقات شعرائے ہند - کریم الدین ۱۸۴۸ء

۸- خطبات گارساں دتاسی - ۱۹۳۵ء

۹- تذکرہ گلزار ابراہیم - طبع اول ۱۹۳۴ء

۱۰- تاریخ نکدنہ - فصیح الدین عظیم آبادی ۱۹۴۴ء

۱۱- نادرات شاہی - مرتبہ عرشی (دیباچہ ۱۹۴۴ء)

۱۲- سب رس مرتبہ عبدالحق (فرہنگ) طبع اول ۱۹۳۲ء

۱۳. نصرتی مرتبہ عبدالحق (فرہنگ) طبع اول ۔

The OXFORD INDIAN SCHOOL ATLAS. J. BARTHOLOMEW ء1936 -۱۴

HISTORY OF BRITISH INDIA UNDER THE COMPANY AND THE CROWN P.E. ROBERTS. 1921 -۱۵

A HISTORY OF PANJABI LITERATURE. MOHAN SINGH. 1932 -۱۶

۱۷ (رسالہ) نیرنگ خیال - مئی ۱۹۳۰ - (۱۸) رسالہ: اردو اپریل ۱۹۵۱ء

۱۹ - (رسالہ) نوائے ادب بمبئی ۔

اُردو کی ہائیہ آوازیں

ڈاکٹر شوکت سبزواری

اُردو میں ہائیہ اصوات و علامات (حروف) سترہ[۱] ہیں جن میں سے دس قدیم ہیں اور وہ یہ ہیں۔

کھ۔ گھ۔ چھ۔ جھ۔ ٹھ۔ ڈھ۔ تھ۔ دھ۔ پھ۔ بھ

ذیل کی سات آوازیں بعد کی پیداوار ہیں۔

رھ۔ ڑھ۔ لھ۔ مھ۔ نھ۔ وھ۔ یھ

ان کے بارے میں بعض اہل علم کا خیال ہے کہ یہ مفرد (بسیط) آوازیں ہیں اور لسانیاتی اعتبار سے انہیں مستقل صوتیہ [illegible] کی حیثیت حاصل ہے۔ اس خیال کا اظہار سب سے پہلے ۱۹۲۵ء میں ایلس چندرسین نے کیا (ملاحظہ فرمایئے صوتیاتی علوم کی دوسری بین الاقوامی کانفرنس لندن کی روداد) آج عام طور پر اہل علم یہ فرما رہے ہیں

"گھر، بھر، جھر وغیرہ الفاظ میں 'گھ' کو 'گ' اور 'ھ'، 'بھ' کو 'ب' اور 'ھ'، 'جھ' کو 'ج' اور 'ھ' سے مرکب آوازیں سمجھا جاتا ہے حالانکہ صوتی نقطۂ نظر سے یہ مفرد آوازیں ہیں نہ کہ مرکب۔"

(اردوئے معلیٰ لسانیات نمبر صفحہ ۱۱)

---

[۱] سنسکرت "مہاپران" اور انگریزی "ASPIRATE" اردو میں اس کے حسب ذیل ترجمے کیے گئے ہیں۔
ہکار (یا ھکار) ہکاری (یا ھاکاری) منفوسہ، مخلوط بالہا۔ ان میں سے "ہکار" خالص سنسکرت ہے اور "ہ" کا نام ہے "ہ" اور "ھ" کے تلفظ میں (جب وہ تنہا ہوں) کوئی فرق نہیں ہوتا اس لئے "ہکار" اور "ھکار" بولنے میں یکساں ہیں "ھکاری" گنگا جمنی ہے کہ سنسکرت ھکار پر "ی" بڑھا کر وضع کیا گیا ہے اس لئے نامناسب ہے "منفوسہ" عربی نفس (سانس) سے بنایا گیا ہے جو صحیح نہیں۔ [illegible]، مولانا سلیم اور دوسرے اہل علم ان کو "مخلوط بالہا" کا نام دیتے ہیں۔ یہ درست ہے لیکن طویل ہے۔

اردو کے جو عالم کل تک ان آوازوں کو مخلوط مانتے تھے اب یہ کہتے ہیں ۔

"میری دانست میں بھ ۔ پھ ۔ تھ ۔ ٹھ ۔ دھ وغیرہ میں ب ۔ پ ۔ ت ۔ ٹ ۔ د اور ہ اپنی اپنی اصل کو ایک حد تک کھو کر ایک نئی آواز اور نیا مخرج پیدا کرتے ہیں ۔

(نوائے ادب ۔ اکتوبر ۱۹۶۲ء)

میں اسے ناگری تحریر اور اس سے ماخوذ خطوط کا اثر سمجھتا ہوں اور اس کا ایک واضح اور قرین قیاس قرینہ ان میں سے بعض اہل علم کا قدیم و جدید ہائیوں میں فرق کرنا ہے ۔ ڈاکٹر گیان چند سنسکرت کے قدیم ہائیوں کو جن کی دیوناگری میں مستقل اور آزاد شکلیں ہیں مفرد آواز بتاتے ہیں ۔ بقیہ کی ناگری میں کوئی خاص شکل نہیں ۔ یہ ان کے نزدیک "مرکب اور مخلوط" ہیں ۔

"اردو میں منفوس (ASPIRATED) آوازوں کو مفرد آواز کا درجہ دیا جا سکتا ہے کیونکہ ان میں "ہ" اس طرح شیر و شکر ہو گئی ہے کہ پوری آواز ایک ہی کوشش اور ایک ہی جھٹکے میں ادا ہوتی ہے ۔"

اس کے بعد فرماتے ہیں

"ان کے علاوہ دوسری آوازوں کے بارے میں ایسا دعویٰ نہیں کیا جا سکتا ۔ مثلاً ذیل کی آوازیں دراصل مرکب اور مخلوط آوازیں ہیں ۔ نھ (انھیں) لھ ۔ کولھو) رھ (سرھانے) ڑھ (چڑھائی) ...... یہ سب دو آوازوں کا مجموعہ ہیں"

(نقوش ۔ جولائی ۱۹۶۲ء ۔ صفحہ ۲۰ ۔ ۱۹)

ہائیہ آوازوں کا صوتیاتی تجزیہ کرنے سے پہلے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ ان کے بارے میں متقدمین نے جو کچھ لکھا ہے اس کا ایک مختصر سا جائزہ لے لیں ۔ قدیم ہندوستان کے ماہرین صوتیات کا خیال تھا کہ کھ ۔ گھ وغیرہ اصلاً و حقیقۃً سپریشس آوازیں ہیں جو سانس (پران ۔ اُشمن) کے شدید اخراج کے ساتھ ادا ہوتی ہیں ۔ انہیں مہاپران اس لئے کہتے ہیں کہ ان کے تلفظ کے وقت سینے سے شدت کے ساتھ سانس باہر آتا ہے ۔

(PHONETIC IN ANCIENT INDIA صفحہ ۳۸) قدیم یونانی ان آوازوں کو "ہ" اور دقیہ سے مرکب سمجھتے تھے ۔ فرانس کے مشہور لغوی اور ماہر لسانیات فردیناند دی ساسور (ملاحظہ فرمائیے COURSE IN GENERAL LINGUISTICS صفحہ ۳۹ ۔ حاشیہ) کا بیان ہے کہ بھ ۔ تھ ۔ کھ کو یونان کے قدیم ترین کتبوں میں PH TH KH لکھا گیا ہے جو اس امر کا ثبوت ہے کہ یہ آوازیں

مفرد نہیں۔ کہ ہ۔ت ہ اور پ ہ کی ترکیب سے بنی ہیں[1]۔ یونانی زبان کی ان آوازوں کو جب اوّل اوّل رومیو نے اپنے یہاں منتقل کیا تو وقفیہ اور "ہ" کو ترکیب دے کر ٹھیک اس طرح لکھا جس طرح اردو میں لکھتے ہیں پرتگالی اور انگریزی میں بھی ان آوازوں کو مرکب حروف ہی سے لکھا جاتا ہے۔

انشاء اللہ خاں انشاؔ زبان کا بڑا ستھرا مذاق رکھتے تھے۔ انہوں نے دریائے لطافت میں جہاں ان حروف کا ذکر کیا ہے وہاں صاف صاف یہ بھی لکھا ہے کہ ک و کے میل سے "کھ"، گ ہ کے میل سے "گھ"، اور د ہ کے میل سے "دھ" وغیرہ آوازیں وجود میں آئیں۔ ایک مقام پر فرماتے ہیں۔

"نہ اینکہ دو حرف بجائے یک حرف شمار کردہ آید مانند گاف ہائے گھر بمعنی خانہ در ہندی کہ در کتابت سہ حرف است و در تلفظ دو۔"

(دریائے لطافت ص ۹)

مطلب یہ ہے کہ ہر چند "گھر" کا تلفظ کرتے وقت زبان سے دو حروف ادا ہوتے ہیں لیکن دراصل اس میں تین حروف ہیں۔ پہلا "گ ہ" سے مرکب اور دو حرفوں کا مجموعہ ہے۔

اس سے دو باتیں معلوم ہوئیں۔ اوّل یہ کہ ہندوستان، یونان اور روم کے قدیم اہلِ علم نے ہائیہ آوازوں کو جدا جدا دو آوازوں کا مجموعہ سمجھ کر انہیں دو حرفوں سے لکھا دوسرے یہ کہ متاخرین اہلِ علم نے رومی (لاطینی)، پرتگالی، انگریزی اردو کتابت یا تحریر سے فریب کھا کر انہیں مخلوط ہائیہ وقفیہ (ASPIRATED STOP) نہیں بتایا بلکہ صوتیاتی تجزیے کے بعد اس نتیجے پر پہنچے کہ یہ آوازیں مفرد نہیں مرکب ہیں۔

ان آوازوں کے مرکب ہونے کی میرے نزدیک سب سے بڑی دلیل ان کا تجزیہ اور تحلیل ہے۔ ملایا کی زبان میں عموماً "بھ"، "کو "بہ" (ب + ہ) بولتے اور لکھتے ہیں چنانچہ بھاشا زبان) ان کے یہاں بہاسا اور بھاگیہ (= قسمت) "بہاگیا" ہے۔

قدیم ہند آریائی زبان کے بیشتر ہائیہ حروف کا یہ حال ہے کہ اردو میں پہنچ کر وہ تخفیف ہوگئے کہیں ان کی "ہ" چھٹ گئی اور وقفیہ باقی رہا اور کہیں وقفیہ چھٹ کر "ہ" باقی بچی۔ ذیل کے الفاظ ملاحظہ ہوں جن کی "ہ" چھٹ کر وقفیہ بچ رہا ہے۔

---

[1] ان کی حسبِ ذیل شکلوں کو وہ بعد کی پیداوار بتاتے ہیں۔ ہ، ھ، x

بھوک (= بھوکھ، س:۔ بھکش) ہونٹ (= ہونٹھ، س:۔ اوشٹھ) بھیک (= بھیکھ، س:۔ بھکشا)، ان (= انھ)، تم (= تھ)

ذیل کے الفاظ کا وقفیہ تخفیف کی نذر ہوا اور صرف "ہ" باقی بچی۔

کہنا (س:۔ کتھ)، لہنا (= س:۔ لبھ)، سہیلی (س:۔ سکھی)، منہ (س:۔ مکھ)، مہینہ (س:۔ ماس)، گیہوں (س:۔ گودھوم)، ہٹ (س:۔ ارگھٹ)، دہی (س:۔ دُدھ)، سہانا (س:۔ شبھ)، بہن (س:۔ بھگنی)

ہائیہ آوازیں وقفیہ اور "ہ" کا مجموعہ نہ ہوتیں تو ملائی نہیں ان کی تحلیل نہ ہو سکتی اور اردو میں جب ان کا ایک جز حذف ہوا تھا تو دوسرا اس کی قائم مقامی نہ کرتا۔ خود اردو میں بھی قدیم ہائیہ کی تحلیل ہوئی ہے لیکن بہت کم اور ضرورت کے ساتھ۔ مثلاً پہل (روٹی کا پہل) سنسکرت پھلک اس میں "پھ" نے "پہ" کی شکل اختیار کی۔

ذیل کے الفاظ جو جدید ہائیوں پر مشتمل ہیں، مخلوط اور محلول دونوں طرح اردو میں مستعمل ہیں

نہان (نھان)، دُلہا (دولھا)، دُلہن (دلھن)، اُدہر (ادھر)، سرہانا (سرھانا)، لہسن (لھسن)، دہاں (دھاں)، یہاں (یھاں)

تحلیل کے ساتھ ساتھ اردو میں وقفیہ اور "ہ" کے خلط اور ترکیب کا عمل بھی ہوا ہے خاص طور سے اس صورت میں جب "ہ" نے کسی دوسرے حرف سے جگہ بدلی مثلاً

گھر (سنسکرت میں گرِہم تھا)، پہننا کا متعدی اردو میں پنھانا بھی ہے یہ سنسکرت "پنِدھ" (پہننا) سے "ن" اور "ہ" کے خلط کے بعد وجود میں آیا۔

پنھایا سر میں اس کے تاج زر کو
کیا اس کے مرقع تب کمر کو

عشق نامہ، فگار، صفحہ ۲۲

"باہر" (سنسکرت ؤہرہ) دکنی اردو میں عام طور سے "بھار" ہے

تیرا جمال انسان کی تعریف تھے ہے بھار آج

کلیاتِ غواصی ۱۲۲

اس کے برعکس "آبھرن" "ابرہن" ہو گیا ہے۔

جی کو سنوار یا ہے خدا ان ابر ہن سوں کیا غرض

کلیاتِ غواصی ، ۲۲!

"پہچان" "معراج العاشقین" میں پچھان ہوا اور آج کا عوامی تلفظ پچھان ہی ہے۔ خصوصیت کے ساتھ اردو کی اس کہاوت میں "جان نہ پہچان بڑی خالہ سلام"

اس مسئلے کا ایک پہلو اور ہے وہ یہ کہ اردو کے ہائیہ حروف کو دیکھا جائے کہ وہ کتنی قسم کے ہیں، کہاں سے آئے اور کس طرح بنے؟ ایک بڑی تعداد تو قدیم ہند آریائی ماٹیوں کی ہے اردو نے انہیں جوں کا توں رکھا اور ان میں کسی قسم کا تصرف نہیں کیا۔

۱۔ کہ = کھ

کھاٹ (کھٹو)، کھجلی (کھرچو)

۲۔ گہ = گھ

گھاؤ (گھات، گھوڑا (گھوڑلی)، گھی (گھرت)، گھانس (گھاس

۳۔ چہ = چھ

چھان (چھاپا)، چھیل (چھیل)، چھتری (چھتر)، چھری (چھرکا)، چھدری (چھدرن)

۴۔ جہ = جھ

جھول (جھولنا)، جھنکار، جھرنا (جھرا)

۵۔ ٹہ = ٹھ

ٹھاکر (ٹھکر)، سونٹھ (سنٹھا)

۶۔ ڈہ = ڈھ

ڈھول (ڈھول)، ڈھال (ڈھال)

۷۔ تہ = تھ

تھانا (ستھانکم)، تھتکار (تھتکار)

۸۔ دہ = دھ

دودھ (دگدھ)، کندھا (سکندھ)، دھن (دھن)، دھنک (دھنک)

۹۔ پھ = پھ

پھل (پھل) پھن (پھنٹر) پھیپن (پھیپن)

۱۰۔ بھ = بھ

بھائی (بھراتر) بھلا (بھدر) گابھن (گربھن) بھانڈا (بھانڈ)

کچھ اردو میں ہند آریائی آوازوں میں تصرف کے بعد وضع ہوئے ذیل میں ان کا مع آوازوں کے جن سے یہ وضع ہوئے اختصار کے ساتھ ذکر کیا جا رہا ہے۔

۱۔ "کھ" = "کش" یا "شک"

اکھ (اکش) آنکھ (اکشن) مکھی (مکشکا) کوکھ (ککش) سوکھا (شُشک)

۲۔ "چھ" = "تس" یا "شچ"

مچھلی (متسیہ لی) بچھڑا (وتسک) بچھو (ورشچک) پیچھے (پشچا)

۳۔ "ٹھ" = شٹ

اٹھ (اشٹ) میٹھا (مرشٹم) کاٹھ (کاشٹ) بیٹھ (اُپ وشٹ)

۴۔ "تھ" = ست

ہاتھ (ہست) ہاتھی (ہستی) تھن (ستن) پوتھی (پستکا) پتھر (پرستر)

۵۔ "پھ" = شپ

بھاپھ۔ بھاپ (واشپ)

۶۔ "تھ" = شن

تھان (ستھان) کنھیا (کرشن)

۷۔ "جھ" = دھی لے

بوجھ (بُدھی) بانجھ (بندھیا) سانجھ (سندھیا)

یہ تمام ہائیے مخلوط حروف کی بدلی ہوئی صورتیں ہیں۔ قاعدے کے مطابق انہیں مخلوط ہونا چاہیے۔ ان کے

لے "دھی" سے "جھ"، اس طرح بنا کہ "ی" نے "ج" کی شکل اختیار کی اور "د" نے "ہ" کی پھر "ج" "ہ" کی ترکیب سے "جھ" وجود میں آیا۔

وضع کا طریقہ بھی یہی بتاتا ہے کہ یہ مخلوط ہیں۔ جن حروف سے یہ بنے ان کا ایک جز صفیریہ "س" یا "ش" تھا۔ اردو کے عام مزاج کے مطابق صفیریہ "ہ" سے بدلا اور وقفیہ میں جو پہلے سے "س" یا "ش" کے ساتھ مخلوط تھا گھل مل گیا

صوتیات کے اعتبار سے ہائیہ ہر چند ایک نئی آواز ہے جو غیر ہائیہ وقفیہ سے الگ اور اس سے مختلف ہے۔ یہ وقفیہ + ہ ہے لیکن وقفیہ سے الگ اس کا کوئی مخرج نہیں۔ ک۔گ کا جو مخرج ہے وہی کھ، گھ کا ہے صرف اتنا فرق ہے کہ ک، گ وغیرہ کے تلفظ میں سانس رک جاتا ہے کھ، گھ میں سانس جاری رہتا ہے اور ظاہر ہے کہ یہ فرق طرزِ ادا کا ہے۔

ڈاکٹر سنیتی کمار چٹرجی کہتے ہیں کہ ہائیہ اور غیر ہائیہ وقفیوں میں باہمی فرق کو میں بھی مانتا ہوں لیکن یہ فرق بنیادی نہیں کیفیت یا طرزِ تلفظ کا ہے۔ ہائیہ کو ادا کرنے میں سینے کے عضلات سے سانس کا جھونکا نکلتا محسوس ہوتا ہے صوتی اعتبار سے ہائیہ "وقفیہ + ہ" سے الگ اور علاً اس سے مختلف کوئی آواز نہیں۔

یہ درست ہے کہ ہائیہ آوازوں میں وقفیہ کے ساتھ "ہ" شیر و شکر ہو گئی ہے کہ پوری آواز ایک ہی کوشش اور ایک ہی جھٹکے میں ادا ہوتی ہے لیکن یہ صحیح نہیں کہ ہائیہ آوازیں مفرد یا بسیط ہیں "ہ" کے شیر و شکر ہونے کی وجہ سے زیادہ سے زیادہ ہم ان آوازوں کو مخلوط اور بمنزلہ مفرد قرار دے سکتے ہیں۔ قدیم و جدید ہائیوں میں فرق کرنا بھی درست نہیں "ہ" کے شیر و شکر ہونے میں دونوں قسم کے ہائیے شریک ہیں جس طرح ک ہ کے خلط و میل سے "کھ" وجود میں آیا اسی طرح "ل ہ" کے ملاپ سے "لھ" اور "ن ہ" کے ملاپ سے "نھ" کا جنم ہوا۔ کھ، گھ وغیرہ آوازیں اگر ایک کوشش اور ایک جھٹکے میں ادا ہوتی ہیں تو لھ، مھ، نھ وغیرہ کے ادا کرنے کے لئے بھی صرف ایک کوشش یا ایک جھٹکا درکار ہے۔ طرزِ ادا تلفظ اور سماعی اثر کے لحاظ سے قدیم اور جدید ہائیوں میں کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا۔

ہائیہ آوازوں کی تاریخ بھی کچھ کم دلچسپ نہیں۔ یہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ دس ہائیے قدیم ہیں جو قدیم ہند یورپی میں بھی تھے لیکن یورپی زبانوں کا رجحان یہ رہا ہے کہ ہائیہ کم کر کے ان کی جگہ نئے صفیریے (SPIRANTS) وضع کئے جائیں۔ اگرچہ قدیم ہند یورپی میں "ہ" کا وجود نہ تھا لیکن ہائیہ قریب سب تھے۔ اوستائی نے ان میں سے ذیل کے پانچ ہائیوں کو برقرار رکھا۔ باقی چھانٹ دیئے۔

کھ، گھ، تھ، دھ، بھ

ان سے بہ ترتیب ذیل کے صفیریے وجود میں آئے۔

خ، غ، ث، ز، ف

یونانی میں صرف کھ، تھ، پھ، تین ہائیے تھے جنہوں نے بعد میں خ، ث، ف (x, θ, φ) کی شکل اختیار کی۔

جدید ہند آریائی زبانوں میں سے اردو پوری طرح قدیم ہند آریائی زبان کی نمائندہ ہے۔ ایک طرف اس نے قدیم ہائیوں کو جوں کا توں رکھا دوسری طرف جدید ہائیے وضع کر لیے۔ قدیم ہائیوں میں سے دس اس نے قدیم ہند آریائی سے لئے ان کا ذکر سطور بالا میں کر چکا ہوں اور ان کی مثالیں بھی لکھ چکا ہوں

یہ ہائیے اردو کے صوتی نظام میں کچھ اس طرح رچ بس گئے ہیں کہ کلمے کے ابتدا، درمیان اور آخر میں ہر جگہ ملتے ہیں

ہائیہ	ابتدا میں	وسط میں	آخر میں
۱- کھ	کھال	پرکھا	آنکھ
۲- گھ	گھول	بگھار	باگھ
۳- چھ	چھال	پچھلی	مونچھ
۴- جھ	جھول	منجھلا	سانجھ
۵- ٹھ	ٹھٹول	گھٹیلا	لٹھ
۶- ڈھ	ڈھول	منڈھا	مڈھ
۷- تھ	ہتھوڑا	ماتھا	نتھ
۸- دھ	دھوال	گدھا	دودھ
۹- پھ	پھول	سپھل	(جیا پھ) "پھ" نے بعد میں پ کی شکل اختیار کی
۱۰- بھ	بھاؤ	سنبھل	جیبھ

جدید ہائیوں کا حال ذیل کی جدول سے ظاہر ہوگا۔

ہائیہ	ابتدا میں	درمیان میں	آخر میں
۱- رھ	رھڑی (رہڑی)	ادھر - سرھانا	×
۲- ڑھ	×	داڑھی	بڑھ
۳- لھ	لھسوڑا - لہسن	ملھار	×
۴- مھ	مھارا (دیہات)	کمھار	تمھ (تم)

۵	تھ	تھاں	تھا	ایتھ (دان)
۶۔	وہ	وھاں	×	"واں" اس کی تخفیف ہے۔
۷۔	یہ	یہاں	×	"یاں" اس کی تخفیف ہے۔

کلمے کے ابتدا میں ہائیوں کا استعمال نسبتاً زیادہ دیکھا گیا ہے اور ان میں کسی قسم کا تصرف نہیں ہوا۔ شروع کلمے سے "ہ" کی تخفیف میری نظر سے نہیں گزری۔ درمیان اور آخر سے البتہ دکنی اردو میں ہائیے حذف ہوئے ہیں۔ درمیان سے کم اور آخر سے زیادہ جیسے چڑنا (چڑھنا) باندنا (باندھنا) نبانا (نباھنا) انوں (انھوں) جنوں (جنھوں) تمارا (تمھارا) راک (راکھ) ابی (ابھی) سات (ساتھ) دود (دودھ) بج (بجھ) تج (تجھ) کچ (کچھ) اپنانا (پنھانا) جیب (جیبھ) حات (ہاتھ) یہ دکنی کا عام رجحان نہیں۔ دکنی میں ہائیے بھی ہیں۔ چند مثالیں معراج العاشقین سے لے کر درج کی جا رہی ہیں:

پچھانتا (پہچانتا) سنبھالنا، دکھلانا، دودھ، نہیں، کوچھ (کچھ)، آنچھ (آنچ)، پانچھ (پانچ)، ان میں سے آخر کے دو لفظوں میں ہائیہ دکنیوں نے اضافہ کیا۔

اگر یہ دکنی اردو کا عام رجحان ہے تو اردو کا عام رجحان ہے تو اردو کی سرشت اور اس کی فطرت کے خلاف ہونے کی وجہ سے اسے دکنی کی پاس پڑوس کی غیر آریائی (دراوڑی) اور آریائی زبانوں میں سے گجراتی اور مرہٹی کا خارجی اثر، یعنی پرچھائواں کہنا چاہیے۔ دراوڑی بالوں میں تو سرے سے ہائیہ کا وجود ہی نہیں، رہی گجراتی اور مرہٹی سو وہ بیرونی زبانیں ہیں اور بیرونی زبانوں سے جیسا کہ چٹرجی نے لکھا ہے مجہورہ (اور کہیں کہیں مہموسہ) ہائیوں نیز "ہ" کے ساتھ ایک نیا اور مختلف قسم کا سلوک روا رکھا اور گجراتی کی طرح "ہ" اور ہائیہ کو ہمزہ سے ملتے جلتے حلقی آواز سے بدل دیا۔ (ان دھاڑے والے "دھاڑے" کو گجراتی ڈہاڑو بولتے ہیں۔

ذیل کے امور خاص طور سے اس سلسلے میں توجہ کے قابل ہیں۔

۱۔ دکنی نے عموماً کلمے کے آخری ہائیہ کی تخفیف کر دی ہے جیسے سات (ساتھ) حات (ہاتھ) بج (بجھ) تج (تجھ) کچ (کچھ)

۲۔ اور زیادہ تر اردو کے جدید وضع ہائیہ حذف کیے گئے ہیں جیسے پنانا (پنھانا) اچولا (چولھا) چڑنا (چڑھنا) انوں (انھوں) جنوں (جنھوں) تمارا (تمھارا)

گلشنِ مشتاق

مشفق خواجہ

برِصغیر پاک و ہند کی ادبی تاریخ میں تیرھویں صدی ہجری کا نصف اوّل اس اعتبار سے اہمیت رکھتا ہے کہ اس مدت میں فنِ تذکرہ نگاری میں بعض نئے رجحانات نظر آتے ہیں بعض تذکرہ نگاروں نے جامعیت کو مطمعِ نظر بنایا اور اپنے تذکروں (مثلاً صحفِ ابراہیم از علی ابراہیم خلیل، مخزن الغرائب از شیخ احمد علی سندیلوی) میں زیادہ سے زیادہ شعرا کے تراجم جمع کئے۔ بعض نے انتخابِ کلام کی جامعیت کو ترجیح دی اور نظم کے ساتھ نثر کے نمونے بھی پیش کئے (جیسے خلاصۃ الافکار از ابو طالب خاں اصفہانی) بعض نے شعرا کے کلام کی نوعیت کے اعتبار سے تذکرے مرتب کئے (مثلاً تذکرہ نوبہار از محمد رفیع الدین، ان شعرا کا تذکرہ ہے جن کا کلام عارفانہ ہے اور نشترِ عشق از عاشقی عظیم آبادی میں صرف عاشقانہ کلام جمع کیا گیا ہے) بعض تذکرہ نگاروں نے صرف معاصر شعرا کے حالات و کلام کی جمع آوری تک اپنے کلام کو محدود رکھا (جیسے سفینۂ ہندی از بھگوان داس ہندی یا طبقاتِ سخن، طبقہ دوم از مبتلا میرٹھی) اسی طرح بعض ایسے تذکرے بھی ملتے ہیں جن میں شہروں کے اعتبار سے شعرا کے حالات لکھے گئے ہیں۔ (جیسے ریاض الوفاق از مست بنارسی اور گلدستۂ کرناٹک از غلام علی موسوی رضا ایق)

تذکرہ نگاری کے ان رجحانات کی وجہ سے اگر ایک طرف شعرا سے ذاتی واقفیت کی بنا پر ان کے حالات جامعیت کے ساتھ سامنے آگئے تو دوسری طرف کلام کے براہِ راست مطالعے کے نتیجے میں خاصا ادبی سرمایہ محفوظ ہو گیا۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ برِصغیر میں تذکرہ نگاری کے مذکورہ زریں عہد کے بیشتر تذکرے تا حال شائع نہیں ہوئے اور وہ دنیا کے مختلف کتب خانوں میں مخطوطات کی صورت میں محفوظ ہیں بعض تذکرے ایسے بھی ہیں جن کے نام سے تو ہم واقف ہیں، لیکن اب وہ ناپید ہیں۔ اور بعض یقیناً ایسے بھی ہوں گے جن کا ذکر آج تک کہیں نہیں آیا۔

"گلشن مشتاق" ایک ایسا ہی تذکرہ ہے جسے پہلی مرتبہ متعارف کرایا جا رہا ہے۔ یہ تذکرہ حافظ علی مشتاق کی تالیف ہے اور خود مصنف کا مکتوبہ نسخہ ہمارے پیش نظر ہے یہ اس تذکرے کا واحد نسخہ ہے جو دستبرد زمانہ سے محفوظ رہ گیا ہے۔

مشتاق نے اس تذکرے میں اپنا احوال نہایت مختصر لکھا ہے جو یہ ہے۔ "محمد حافظ علی بن الحکیم محمد حسن رضا بن القاضی غلام مصطفٰے الصدیقی الحنفی الفلشوری ثم الہندی الملیح آبادی"۔

خاندان مشتاق کے افراد کے پاس جو خاندانی یادداشتیں اور شجرہ نسب ہے، اُن کے مطابق یہ خاندان حضرت ابوبکر صدیق رضؓ کی اولاد سے ہے اس خاندان کے تین افراد حاجی بدیع الدین آہن دوش، حاجی عبدالفتاح اور حاجی احمد، فرشور سے سربنگھ (لعدازاں بلگرام) آئے جہاں انھوں نے راجہ سیری سنگھ کو قتل کر کے اس علاقے پر قبضہ کر لیا۲ بلگرام میں انھوں نے اوپر کوٹ نامی بستی میں قیام کیا یہاں سے حاجی بدیع الزماں آہن دوش موضع گونڈری میں آئے اور کافروں کو تہہ تیغ کر کے اس علاقے پر قبضہ کر لیا اور اس کا نام ملیح آباد رکھا مشتاق کا خاندان پانچویں صدی ہجری کے آغاز سے ملیح آباد میں آباد ہے۔

خاندان مشتاق میں جو شاہی یا خاندانی دستاویزات موجود ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ منصب قضا اس خاندان میں موروثی ہے مشتاق کے جد امجد قاضی محمد زمان تھے ان کے بیٹے قاضی محمد عوض تھے اور ان کے بیٹے قاضی غلام مصطفٰے تھے جو حاجی بدیع الزمان آہن دوش کی چھبیسویں پشت میں تھے مشتاق انہیں کے پوتے تھے۔

۱۔ یہ تذکرہ اور مشتاق کی دوسری تصانیف کے قلمی نسخے اور دیگر دستاویزات ڈاکٹر قاضی فضل عظیم کے کتب خانے (کراچی) میں محفوظ ہیں۔ ڈاکٹر قاضی فضل عظیم، قاضی احمد رضا کے پڑپوتے ہیں جو حافظ علی مشتاق کے حقیقی بھائی تھے ڈاکٹر صاحب کے بڑے بھائی، قاضی محمد شمیم صاحب کی عنایت سے میں نے مذکورہ کتب خانے کے نوادر سے استفادہ کیا ہے اس مقالے میں جہاں کہیں بھی خاندان مشتاق کی دستاویزات کا ذکر آیا ہے وہ اسی کتب خانے میں موجود ہیں۔

۲۔ مفتی محمد محمود احمد عثمانی بلگرامی کے بقول بلگرام کے متعدد خاندان فتح بلگرام کو اپنے اجداد کا کارنامہ بتاتے ہیں ور تحقیق سے ثابت ہوتا ہے کہ ۴۰۹ھ مطابق ۱۸-۱۰۱۶ء عہد سلطان محمود غزنوی میں بلگرام کی فتح واقع ہوئی" (تنقیح الکلام فی تاریخ خطۂ پاک بلگرام، ص ۴۰)

۳۔ قلمی، بخط مصنف، مخزونہ نیشنل میوزیم آف پاکستان، ذخیرہ انجمن ترقی اردو

مشتاق کے والد کا نام حکیم حسن رضا تھا ان کی پیدائش ۲۳ جمادی الاوّل ۱۱۸۸ھ کی ہے اور وفات ۱۲۵۲ھ میں ہوئی (یادداشت قلم مشتاق) مولوی محمد علی عرشی ملیح آبادی نے "واقعات ملیح آباد" میں قاضی حکیم حسن رضا کے بارے میں یہ اطلاعات فراہم کی ہیں۔

جب آپ کے والد کا انتقال ہوا تو عہدۂ قضاۃ آپ پر حسب فرمان ...[1] بادشاہ دہلی منتقل ہوا لیکن آپ نے گوشۂ عافیت میں رہنا پسند کیا اور عبادت الٰہی کو مقدم سمجھ کر اپنے بڑے بیٹے قاضی حافظ علی کو اس خدمت کے لئے منتخب کیا چونکہ اس وقت قاضی حافظ علی صغیر سن تھے اس وجہ سے تھوڑے سے زمانے تک خود ہی اس خدمت جلیلہ کو انجام دیتے رہے ... قاضی حسن رضا مرحوم علوم معقول و منقول میں کافی دستگاہ رکھتے تھے۔ اور قابل عظمت و وقعت تھے۔ آپ کے مکاتیب و قراطیس لبطور یادگار اس وقت تک خاندان میں محفوظ ہیں جن کے دیکھنے سے ایک بڑی عقل والا شخص بھی حیران ہو جاتا ہے ... آپ حکیم بھی تھے لیکن اس فن سے کبھی آپ نے کام نہیں لیا[2] خط نسخ و نستعلیق میں خوش نویس تھے۔ تین قرآن شریف آپ کے ہاتھ کے لکھے ہوئے دیکھے ہیں جن کے دیکھنے سے یہ امتیاز کرنا مشکل ہے کہ یہ خط ولایت نہیں ہے۔ آپ کی عمر کی ایک ایک ساعت انہیں کار آمد امور میں گزری ... آپ کو تصوف سے زیادہ شوق تھا اور بڑے صوفی مشرب تھے .... نہایت متقی اور پرہیزگار تھے۔" (ص ۵۷ - ۵۹)

قاضی حافظ مشتاق ۱۲۲۰ھ میں پیدا ہوئے انہوں نے اپنی تاریخ پیدائش کا قطعہ لکھا تھا جو ان کے خاندان کے پاس محفوظ ہے قطعہ یہ ہے۔

تاریخ   تولدم   بہ آمد   از مصرع   شیخ   کس   نخوانم

اعداد   وی   اندراں   فزودہ   من   سعدی   آخر الزمانم

۱+۱۶   ۱۲۰۴ = ۱۲۲۰

---

۱. یہ جگہ اصل مخطوطے میں خالی ہے جیسا کہ آگے چل کر معلوم ہوگا۔ قاضی احمد علی کی پیدائش (۱۲۲۰ھ) کے بعد حکیم حسن رضا عہدۂ قضا پر فائز ہوتے تھے یہ تقرر اکبر شاہ ثانی (۱۲۲۱ھ تا ۱۲۵۳ھ) کے فرمان پر ہوا ہوگا۔

۲. قاضی محمد شمیم صاحب کا بیان ہے کہ انہوں نے فن طب کو لبطور پیشہ بھی اختیار کیا تھا اور نواب صاحب باندہ کے پاس معالج خاص کی حیثیت سے ملازم تھے۔

پیدائش کے چند سال بعد مشتاق کی تعلیم شروع ہو گئی، متداولہ درسیہ کتب ختم کرنے کے بعد انہوں نے اپنے والد سے فقہ و حدیث کا درس لینا شروع کیا اور کچھ عرصے میں اس سے بھی فراغت پائی، قرآن شریف حفظ کیا، فن تجوید میں بھی مہارت حاصل کی غرض علم و فضل میں ایسا کمال حاصل کیا کہ انہیں ان کے والد کا ہم پلہ سمجھا جانے لگا کم عمری ہی میں مشتاق کے والد نے عہدۂ قضاۃ ان پر منتقل کر دیا تھا لیکن جب تک مشتاق بالغ نہ ہوتے اس عہدے کے فرائض ان کے والد ہی انجام دیتے رہے بالغ ہونے کے بعد مشتاق نے ان ذمہ داریوں کو خود سنبھال لیا، مشتاق کو مولوی سید احمد شہید بریلوی سے بیعت تھی (واقعات ملیح آباد ص ۵۱/۱۱) جمادی اولیٰ ۱۲۷۶ھ ان کی تاریخ وفات ہے۔

مشتاق کو مذہب کے ساتھ ساتھ ادبیات سے بھی گہری دلچسپی تھی اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے حافظ اور مشتاق دو تخلص تھے۔ حافظ کم اور مشتاق زیادہ استعمال کرتے تھے یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ شاعری میں کس کے شاگرد تھے۔

مشتاق کی جو تصانیف موجود ہیں ان کی تفصیل یہ ہے

دیوان اردو

مشتاق نے اپنا دیوان اردو ۱۲۵۰ھ میں مرتب کیا تھا، دیوان کا جو نسخہ محفوظ ہے وہ خود مشتاق کے قلم سے ہے۔ سائز ۶/۱ "۷ × ۲/۱ ۴ ہے اور صفحات ۱۹۶ ہیں اس کے آخر میں ص ۱۹۳ پر ترتیب دیوان کی تاریخیں ہیں جن میں سے ایک یہ ہے۔

شکر خدا چوں نہ کنم زاں کہ دست
داد ز ترتیب غزل ھا ... فراغ
فکر چو کردم پی تاریخ آن
بلبل دل گفت: گل چار باغ

۱۲۵۴

یہ نسخہ عمدہ حالت میں ہے حمد اور نعت کے اشعار کے بعد غزلیات ہیں آخر میں چند قطعات رباعیات اور فردیات ہیں اس نسخے کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں مصنف نے جا بجا ترمیم و اصلاح کی ہے کوئی صفحہ ایسا نہیں جس پر مصنف نے دو ایک مصرعوں میں ترمیم نہ کی ہو متعدد صفحات پر

سوانحی میں بھی اشعار اضافہ کئے گئے ہیں مشتاق کی شاعری کا عام رنگ وہی ہے جو ناسخ اور ان کے تلامذہ کی شاعری کا ہے روایتی مضامین کو روایتی زبان ہی میں پیش کیا ہے۔ ذیل کے چند اشعار سے ان کے رنگ کلام کا اندازہ کیا جا سکتا ہے

ہے بادۂ الفت سے بھرا جام ہمارا
گر یار ہو ساقی تو بنے کام ہمارا
ہم گوشۂ عزلت میں جو بیٹھیں تو مقرر
مشہور ہو عنقا کی طرح نام ہمارا
کچھ قدر جوانی کی نہ کی ہم نے عزیزو
کیا مفت گیا ہاتھ سے وہ ہنگام ہمارا

دیوان فارسی

فارسی دیوان اردو دیوان کے ساتھ ہی مجلد ہے اور یہ ۴۷ صفحات پر مشتمل ہے اس میں بھی حمد و نعت کے بعد غزلیات ہیں ہر غزل کا عنوان سرخ روشنائی سے ہے جو بحر کے نام اور وزن کی صراحت پر مشتمل ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مشتاق کو عروض سے بھی خاصی دلچسپی تھی۔ دیوان اردو کی طرح اس میں بھی جا بجا اصلاحیں ملتی ہیں نمونہ کلام یہ ہے۔

تجلوت خانۂ دل، طرفہ راہے کردہ ام پیدا
دران اقلیم دیوان بادشاہے کردہ ام پیدا

جلوہ لب طرف بام دہ، تازہ بتازہ نو بہ نو
خجلت مہر تمام دہ، تازہ بتازہ نو بہ نو
ہاں بکرشمہ دلبرا! نرگس سرمہ سائے را
رخصت قتل عام دہ، تازہ بتازہ نو بہ نو

روئے تو صفحہ صفحہ، وابرو گرہ گرہ

موئے تو حلقہ حلقہ و گیسو گرہ گرہ
از زلف پیچ پیچ تو، سنبل بہ پیچ و تاب
در طرۂ تو نافۂ آہو گرہ گرہ

شدم در عشق تو رسوا، دگر از من چہ می خواہی
غریبم، بیکسم، تنہا دگر از من چہ می خواہی
ز ہجرت، اے ستم گارہ، من مسکین بیچارہ
دلے دارم لیصد پارہ دگر از من چہ می خواہی
بجو روز وصل یاد آرم، بگیرد نامہ زارم
من دل خستہ بمادم، دگر از من چہ می خواہی
شدم ناآشنائے تو کشم رنج از برائے تو
نہادم سر بپائے تو دگر از من چہ می خواہی

مشتاق ۱۲۵۴ھ کے بعد بائیس برس تک زندہ رہے ظاہر ہے کہ اس طویل عرصہ میں انہوں نے بہت کچھ کہا ہوگا۔ یہ کلام یکجا مرتب نہیں ہے خاندان مشتاق میں جو کاغذات ہیں ان میں متعدد پرچوں پر مشتاق کا اردو اور فارسی کلام بقلم مشتاق محفوظ ہے یہ ۱۲۵۴ھ کے بعد کا کلام ہے جسے مشتاق کو مرتب کرنے کا موقع نہیں ملا۔

چمنستانِ افکار

یہ شعرائے فارسی کا انتخاب ہے جو ۱۰½" × ۶" سائز کے ۲۳۹ اوراق پر مشتمل ہے اس کا ترقیمہ یہ ہے، تم الکتاب بعون اللہ الوہاب فی یوم السبت فی الحادی والعشرین من ذی الحجہ ۱۲۷۲ ہجریہ کاتب الحروف محمد حافظ علی عفا اللہ عنہ۔

اس مخطوطے میں بھی حواشی پر جا بجا اضافے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ مولف نے ۱۲۷۲ھ کے بعد اس پر نظر ثانی کی ہے اس کتاب کی نثری تمہید سے معلوم ہوتا ہے کہ مشتاق نے

اس کی تالیف کا کام ۱۲۷۱ھ میں شروع کیا تھا۔ اس تمہید کے بعض ضروری حصے یہاں درج کئے جاتے ہیں "ناطقہ بشری را چہ یارا ئے تقریر کہ بادای حمد جناب احدی پردازد، و لی خشک خامہ را چہ دست تحریر کہ نقش نعت احمدی طرازد پس من شکستہ پائی را درین مہرد و عرصہ دشوار گذار قدم نگذاشتن اولی تر، بقول قابلی:۔

زلاف حمد و نعت، اولیٰ است بہ خاک ادب خفتن

سجودی میتوان کردن، درودی میتوان گفتن

امابعد میگوید کمترین خلائق آفاق محمد حافظ علی مشتاق ۔۔۔۔ اکثر اوقات بخاطر فاتر این ہیچ میرز میگذشت کہ ہر قدر غزلیات تتبعی شعرای پارسی گوی، چہ اہل زبان و چہ غرا بیان، در ہنگام شباب و زبان ورت انتخاب بر کاغذ پارہا مرقوم نمودہ ام، و برنگ لولوی منثور منتشر افتادہ است، در یکجا فراہم ساختہ کتابے ترتیب دہم، تا شائقان را بہ مطالعہ آن سرور قلم افزاید و نظارگیان جمال شاہد سخن را جلوہ نگار رنگ نماید، لیکن نقش بندی این عزیمت از رہگذر قلت فرصت و کثرت عواید و موانع و ہجوم افکار تا چند سال بر صفحہ اوراق سادہ نمایان و آشکار نگشت، اکنون کہ در عالم پیرا زسری آثار حالت بر زخیہ بین الموت والحیات ہشیں نظر دیدم ترسیدم ازان کہ مبادا حصول این آمنیت وبی بوجوہ مرقوم ہنگام مفارقت روح از قالب عنصری صورت نہ بندد و حسرت این معنی در دل مشتاق بماند، ناچار درسن یک ہزار و دو صد و ہفتاد و یک ہجری بہر کیف کہ توانست شد این سفینہ را مرتب نمودہ بہ گلستان افکار موسوم ساختم و طرح تاریخ ترتیب آن درین قطعہ انداختم

زدست و خامۂ حافظ علی بعون خدای

رقم چو شد ز غزل ہا کتاب پاکیزہ

سروش گفت بہ مشتاق سال ترتیبش

گل چمن کدۂ انتخاب پاکیزہ

۱۲۷۱ھ

چشمداشت از ناظران این مجموعہ غزلیات دل کش آنست کہ در حق مولف مسکین دست

بدعای حسن خاتمہ دراز فرمایند۔۔۔۔ (ورق اب و ۲ الف)

اس مجموعے میں مشتاق نے اساتذہ جدید و قدیم ایران و ہند کی ہم طرح غزلوں کو ردیف وار مرتب کیا ہے اور زمین کی غزلیات کے آخر میں اپنی بھی ایک غزل درج کی ہے۔ جن شعرا کی غزلیات اس مجموعے میں ملتی ہیں ان کے نام یہ ہیں۔ جامی، فغانی، فارغ، فائض، ہلالی، خواجہ ہجری، سیفی، مجذوب تبریزی، واقف، شاہ حسین صوفی، عرفی، نظیری، صایب، فرخ، امانی قزلباش، خان امید، شائق، شمس الدین، فقیر، غضنفر، بلگرامی، محتشم کاشی، مشتاق اصفہانی، مخلص کشمیری، خواجہ حسین ثنائی، میلی ہروی، امیر خسرو، سخنور بلگرامی، شوکت بخاری، مخفی، جلال اسیر، مرزا بیدل، طالب علی عیشی، صانع بلگرامی، اہلی محمود، آہی، انسری، شاہی، طوسی، نرگسی، ناصر علی، مرزا فاخر مکین حسن دہلوی، سلطان ساوجی، قدسی، کلیم، سلیم، وحشی، عنایت، نازا، غالب، مجذوب، امیر، خواجہ میر درد، حافظ، حزیں، متین، مرزا قتیل، توفیق کشمیری، آصفی، عادی، فانی، طاہری، ظہوری، مظفر، حیدری، نیریزی، محمد باقر آغا، جلال، طالب آملی، عنایت، شیخ غلام مینا ساحر، نظام خان معجز، ثنائی، لسانی، نوا، سید ابو سعید والہ، شیخ سعدی، حکیم شفائی، مرزا ناطق، مرزا مظہر، قاسم نعمت خان عالی، محمد مستقیم لائق، آزاد، فیضی، کشفی، احمد خاقانی، موحد، مرزا زریں لکھنوی غلاتی۔ سالک، عالم، محوی، مرزا احمد خرم، محمد صادق، مہر بخش، محمد باقر شہید، خوشدل، شرف الدین بو علی قلندر، ملا میلج، وحید، نواب محبت خان محبت، ان میں بعض شعرا کی متعدد غزلیں اس انتخاب میں ہیں۔ یہ انتخاب حقیقتاً نہایت محنت سے کیا گیا ہے۔ اور مشتاق نے جملہ شعرا کے دواوین سے براہ راست غزلیں انتخاب کی ہیں۔ خاندان مشتاق میں مشتاق کے ذاتی کتب خانے کی جو فہرست ہے اس میں مذکورہ بالا شعرا میں سے بیشتر کے دواوین کے نام موجود ہیں۔ یہ انتخاب اس اعتبار سے بھی اہمیت رکھتا ہے کہ اس میں بعض ایسے شعرا کا کلام محفوظ ہو گیا ہے جو اب عام طور پر دستیاب نہیں ہوتا۔

مذہبی تصانیف

محمد علی ملیح آبادی کا بیان ہے کہ مشتاق نے تصوف، فقہ اور حدیث کے مسائل پر بھی چند رسالے لکھے تھے (واقعات ملیح آباد، ص ۵۹) ان میں سے اب ایک رسالہ محفوظ ہے جس کا نام

تبصرۃ المسلمین ہے یہ فارسی میں ہے اور اس میں نماز روزے کے مسائل بیان کئے گئے ہیں اس رسالے کا یہ مخطوطہ محفوظ ہے۔ وہ مصنف کا اصل مسودہ ہے یہ ناقص الآخر ہے اور ۲۷ اوراق پر مشتمل ہے۔ اس میں بھی جا بجا ترمیمیں اور اضافے کئے گئے ہیں

گلشن مشتاق

یہی وہ تذکرہ شعرائے فارسی ہے جو اس مقالے کا موضوع ہے اس کے مخطوطے کا سائز ۹½ × ۶¼ ہے اوراق ۹۹ ہیں۔ ورق ۱ (الف و ب) اور ورق ۲ الف سادہ ہیں۔ متن ورق ۲ ب سے شروع ہوتا ہے اور ۹۹ الف پر ختم ہوتا ہے ۹۹ ب سادہ ہے آغاز کی عبارت یہ ہے۔

الحمد اللہ علی نوالہ والصلوۃ علی من بالغ العلی بکمالہ وعلی آلہ ومن سلک علی طریقہ وخصالہٗ امابعد می گوید بندہ ہیچمداں، غرق دریائی عصیاں، مسکین خاکسار، امیدوار مغفرت آموزگار ورد مندولی محمد حافظ علی المتخلص، بمشتاق صانہ اللہ عن حوادث الآفاق کہ اکثر اوقات بخاطر فاتر فقیر می گزشت کہ کتابی مشتمل بر ذکر احوال شعرای متقدمین و متاخرین تالیف باید کرد لیکن عدیم الفرصتی خاررہ گام فرسائی در وادی این تمنا بود، دریں ولا کہ باتفاق حسنہ تذکرہ نشتر عشق مولفہ حسین قلی خان عظیم آبادی از نظر احقر گزشت بمشاہدہ طرز شگفتہ اش لب مسرور وشگفتہ خاطر شدم ر الحق کہ نشتر عشق است کہ دم مطالعہ نشتر ورد در رگ جان دیوانہ مزاجان می زند، چوں آں را بملاحظہ بعضی از دوستان صمیمی در آوردم ایشاں تکلیف براقم آثم دادند کہ اگر تو نیز بہمیں طرز تذکرۂ جدید فراہم نمائی از تو یادگاری دریں عالم باشد ولیقین کہ بحکم لکل جدید لذۃ قاری و سامع رالذتی بخشند، بندہ حسب فرمائش ایشاں کمرہمت چست بمیاں بر زدہ درعرصہ قلیل در آغاز سنہ یک ہزار ودو صد و پنجاہ ویک ہجری کتابی مختصر بطریق انتخاب از تذکرہ مذکور محتوی برخی از احوال اساتذہ و سلف وخلف اہل فارس وشعرای ہند، مشحون بمقالات مطبوعہ آنہا کہ عاشقانہ وصاف بود بقید تحریر در آوردہ بہ گلشن مشتاق[1] موسوم کردم وبجای باب بمناسبت نام گلدستہ قرار دادم، طرفہ این کہ سال تاریخ ترتیب این روضہ دلکشا نیز از ہمیں اسم فقط بزیادت یای نسبتی برمی آید چناں کہ این رباعی بداں ناطق است

۱۔ گلشن مشتاق: ۱۲۵۱ھ

اے آں کہ بتنظم شہرہ آفاقی
در گفتن تاریخ بعالم طاقی
تاریخ فراہمی این تذکرہ ام
مشتاق بگفت :۔ گلشن مشتاق

باید دانست کہ ہر چند راقم را از شنیدن نام و کلام ہنود نفرت تمام است لیکن چون مقالات بعضی از شعرای این فرقہ بامزہ دیدم و مطبوع طبع موزونم افتاد قطع نظر از کافر کیشی آناں کردہ ذکر نام و ایراد کلام آنہا درین نسخہ چندان قبیح ندانستم، چشم رافت از تماشائیان این گلزار ہمیشہ بہار آنکہ اگر جای سہوی و خطای دریابند، باصلاح کوشند و اگر بمطالعہ این دفتر مہر تفریح طبع و حظی دست دھد، دست بدعا برآوردند تا باشد کہ بیمن ہمت عالی ہمتی عاقبت این بیچارہ بخیر گردد

(ورق ۲ ب و ۳ الف)

خاتمہ یہ ہے:۔

الحمد و المنۃ کہ این تذکرہ بدستیاری خامہ خام این مستہام باتمام رسید و سمت اختتام پذیرفت، الٰہی این گلشن ہمیشہ بہار را از صدمہ برگ ریز تلف و ضیاع نگاہ دار و از تند باد نظر نکتہ چینیان بدنگاہ در حفظ و پناہ مکانتیہ:۔

یارب این گلشن ہمیشہ بہار
کہ بود رونقش ارم گلزار
تو نگہدارش از گزند خزاں
چشم بد نیز دور باد ازاں

اگرچہ اسامی شعرای متفق التخلص و بقدر وسع متجانس التخلص را در یک جا بضبط تسطیر در آوردہ لیکن بلحاظ مشقت فراواں پاس زمانہ رعایت تقدیم و تاخیراں ملحوظ و منظور نماندہ احیاناً اگر کلام کسی بنام دیگری بہ آید یا در اسامی شعرا و احوال ایشاں جای غلطی وارد شدہ باشد مولف مسکین را مورد طعن نسازند زیرا کہ این سہو منسوب بکسانی است کہ در سفاین خود ہا رقم نمودہ اند لاقی کتبت بانی الکتاب واللہ اعلم بالصواب والیہ المرجع والمآب، کاتبہ مولفہ

المدعو بہ محمد حافظ علی عفا اللہ عنہ" (ورق ۹۸ ب و ۹۹ الف)

خاتمہ سے واضح ہے کہ مخطوطے کی کتابت خود مؤلف کے قلم سے ہے خط نستعلیق اوسط درجے کا ہے۔ کہیں کوئی لفظ چھوٹ گیا ہے تو حاشیے پر اضافہ کردیا ہے غلط لکھا ہے تو اسے قلم زد کرکے اسی جگہ صحیح لفظ لکھا ہے لیکن ترمیم و تصحیح کا عمل نہ ہونے کے برابر ہے البتہ مصنف نے اپنے کلام کے انتخاب میں خاصا اضافہ کیا ہے ورق ۸۸ الف و ب پر چالیس اشعار اضافہ کئے ہیں بعض اشعار قلم زد بھی کئے ہیں اور کہیں کہیں اصلاح بھی دی ہے شعرا کے تراجم الفبائی ترتیب سے ہیں اور تذکرے کے نام کی مناسبت سے جیسا کہ مذکورہ بالا تمہید سے واضح ہے۔ ہر باب کو گلدستہ لکھا ہے،۔ گلدستہ الف، گلدستہ با وغیرہ

تذکرے کی تمہید سے واضح ہے کہ یہ تذکرہ ۱۲۵۱ھ کے شروع میں لکھا گیا تھا لیکن یہ سال اختتام ہے۔ مشتاق نے اس کام کا آغاز اس سے پہلے کیا تھا۔ تاریخ آغاز کے تعین میں شیخ غلام حسین ساحر کا کوروی کے ترجمے سے مدد ملتی ہے اس میں مشتاق نے لکھا ہے۔

باستماع صیت اوصاف و کمالاتش از مدتی مشتاق لقائی او بودم و بارہا بخاطر می گزشت کہ باوی ملاقات باید کرد لیکن افسوس کہ چوں شیت ایزدی نبود دولت ایں آرزو نصیب ایں حسرت نصیب ایں حسرت نصیب شد یعنی در اثنای تالیف ایں مجموعہ ناگہاں بگوشم خورد کہ بتاریخ ۱.... بشہر.... سنہ یک ہزار و دو صد و پنجاہ ہجری میناتی حیاتش بسنگ ممات شکفتہ گردید (ورق ۴۲ ب و ۴۳ الف)

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۵۰ھ میں تذکرے کی تالیف کا کام جاری تھا مشتاق نے تذکرے کی تمہید میں یہ بھی بتایا ہے کہ اس کی تکمیل عرصہ قلیل میں ہوئی۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا۔ کہ تذکرے کا آغاز ۱۲۵۰ھ کے شروع یا ۱۲۴۹ھ کے آخر میں ہوگا۔

بقول مولف یہ "اساتذہ سلف و خلف اہل فارس و شعرای ہند" کا تذکرہ ہے۔ شعرا کے تراجم کی مجموعی تعداد ۸۹۳ ہے۔ ان میں سے بیشتر شعرا وہ ہیں جو کبھی برصغیر پاک و ہند میں نہیں آئے ہندی نژاد اور باہر سے آنے والے شعرا جن کا ذکر اس تذکرے میں ہے۔ تذکرے کے شعرا کی مجموعی تعداد کے ایک تہائی سے کچھ زیادہ ہیں "نشتر عشق" جو "گلشن مشتاق" کا بنیادی ماخذ ہے اس میں شعرا کی تعداد (۱۴۸۰) ہے گویا گلشن مشتاق میں نشتر عشق سے ۵۸۳

تراجم کم ہیں۔ اس کی وجہ بظاہر یہ معلوم ہوتی ہے کہ مشتاق نے انتخاب اشعار کو معیار بنایا ہے نہ کہ تعداد شعرا کو۔ عاشقی نے اپنے تذکرے میں عاشقانہ اشعار جمع کرنے کا خاص اہتمام کیا ہے اور اسی وجہ سے اس کا نام "نشتر عشق" رکھا تھا۔ مشتاق نے بھی عاشقی کی تقلید کی اور "اشعار عاشقانہ وصاف" کو معیار بنا کر یہ تذکرہ مرتب کیا۔ مشتاق نے اپنے تذکرے کو کتابی مختصر بھی لکھا ہے یہ اختصار شعرا کی تعداد میں کمی ہی کی وجہ سے ہے۔

مشتاق نے اپنے معیار انتخاب کی سختی سے پابندی کی ہے اور کسی شاعر کا کوئی ایسا شعر درج نہیں کیا جس میں عشق و عاشقی کی کیفیات بیان نہ کی گئی ہوں۔ صرف ایک جگہ سرمد کے کلام کا انتخاب پیش کرتے ہوئے اس اصول سے انحراف کیا گیا ہے۔ مشتاق کو سرمد کے کلام میں کوئی ایسا شعر نظر نہ آیا جو تذکرے کے "موافق" ہوتا۔ لہٰذا مجبوراً دو ایسے شعر درج کرنے پڑے جو مضمون کے اعتبار سے تذکرے میں مشمولہ اشعار سے مختلف تھے۔ سرمد جیسے شاعر کو تذکرے میں شامل کرنا چونکہ ضروری تھا۔ اس لئے مشتاق کو اپنے قائم کردہ اصول کو توڑنا پڑا۔ مشتاق نے اپنی اس مجبوری کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے "چوں موافق انتخاب تذکرہ رباعیات بدست نیامد، ازیں جہت ایں دو بیت التعارفت"۔

مشتاق نے متعدد ایسے معروف شعرا کو اپنے تذکرے میں جگہ نہیں دی۔ جو گلشن مشتاق سے پہلے کے بیشتر تذکروں میں نظر آتے ہیں۔ اس کی وجہ بظاہر یہی معلوم ہوتی ہے کہ مشتاق کو اگر کسی شاعر کا کوئی ایسا شعر نہیں ملا جو اس کے قائم کردہ معیار کے مطابق ہو تو اس شاعر کو نظر انداز کر دیا ہے اس کے برعکس اگر کسی غیر معروف یا "معمولی" شاعر کا کوئی اچھا شعر مل گیا ہے۔ تو اس شاعر کو تذکرے میں جگہ دی ہے احمد عبرت (شاگرد بیدل) قوالوں کے طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کی یہ معاشرتی حیثیت بھی مشتاق کے نزدیک ایسی تھی کہ تذکرے میں ان کا احوال شامل کرنا نامناسب تھا۔

۱۔ اصل میں تاریخ اور مہینے کے نام کے لئے جگہ سادہ رکھی گئی ہے ساحر کا انتقال مذکورہ سنہ کی ۲۳ ویں ذیقعد کو ہوا تھا (مشاہیر کاکوری۔ ص ۲۱۴)

۲۔ تذکرہ نویسی فارسی در ہند و پاکستان، ص ۵۰۰

۳۔ ایضاً، ص ۵۱۸

کہتے ہیں۔ اگرچہ ذکرش در جنب اکابر شعرا خیلی نازیبا لیکن بقول شیخ سعدی علیہ الرحمۃ

سگ اصحاب کہف روزے چند پی نیکاں گرفت و مردم شد

ایراد نام و کلام او دریں مجموعہ مستحسن نداشتم (ورق ۲۴۶ الف)

مشتاق نے تمہید میں لکھا ہے کہ اس نے "نشتر عشق" سے اپنا تذکرہ تیار کیا ہے اس بنا پر نشتر عشق کو گلشن مشتاق کا بنیادی ماخذ سمجھنا چاہیے لیکن یہ کہنا درست نہ ہوگا کہ تذکرے کی تالیف کے دوران مشتاق کے پیش نظر صرف "نشتر عشق" ہی رہا ہے۔ گلشن مشتاق کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مشتاق نے صرف نشتر پر انحصار نہیں کیا بلکہ متعدد دوسرے تذکروں سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان میں سے یقیناً بالواسطہ استفادہ کیا گیا ہے اور یہ واسطہ نشتر ہی ہے لیکن بیشتر تذکروں سے مشتاق نے براہ راست استفادہ کیا ہے اس سلسلے کی تفصیلات پیش کرنے سے پہلے مناسب ہوگا کہ ہم یہ دیکھیں کہ نشتر سے جو استفادہ کیا گیا ہے اس کی نوعیت کیا ہے؟

"نشتر" ہمارے پیش نظر نہیں ہے جب تک دونوں تذکروں کا باہمی موازنہ نہ کیا جائے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ مشتاق نے کس حد تک "نشتر" سے استفادہ کیا ہے البتہ جن شعرا کے تراجم میں "نشتر" کا حوالہ موجود ہے، ان پر ایک نظر ڈالنے سے استفادے کی نوعیت کا تھوڑا بہت اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ زیب النسا مخفی (۷۳ الف) کے دیوان و تخلص کی بحث میں نشتر کا ایک اقتباس ملتا ہے مخفی ہی کے ترجمے میں مخزن الغرایب کا بھی اقتباس ہے اس سے واضح ہوتا ہے کہ ترجمۂ مخفی میں نشتر سے جزوی استفادہ کیا گیا ہے

۲۔ ترجمہ مولانا روم (۸۷ ب) میں نشتر کا ایک اقتباس ہے اور اس کے ساتھ ہی مخزن الغرایب، ریاض الشعرا اور سرو آزاد کے حوالے بھی ہیں۔ یہاں بھی نشتر سے استفادہ جزوی طور پر کیا گیا ہے

۳۔ نظامی گنجوی (۹۰ ب) کے ترجمے میں صرف سال وفات کے سلسلے میں نشتر کا حوالہ ملتا ہے اس ترجمے میں جامی اور صاحب صبح صادق کے بیانات بھی دیئے گئے ہیں یہاں بھی استفادے کی نوعیت جزوی ہے

۴۔ وجیہ الدین عشقی (۶۰ ب) کا نام اور دو بیت لکھنے کے بعد لکھا ہے: "صاحب نشتر عشق می نویسد کہ در بدو حال ایشان را با نشاندی خود گردیدم و تا شش ماہ چند کتب فارسی تحصیل نمودم

استفادہ صحبت بر داشتم" یہاں بھی نشتر سے استفادہ جزوی ہے۔

اسی طرح اندر من، سعدی، فردوسی، ہرگوپال راتی (تفتہ) مست دہلوی اور محمد حسن وارستہ کے تراجم میں نشتر عشق کا حوالہ آیا ہے اور ان حوالوں سے بھی معلوم ہوتا ہے کہ مشتاق نے اس تذکرے سے جزوی استفادہ کیا ہے ان وجوہ کی بنا پر یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ نشتر یقیناً گلشن کا اہم ماخذ ہے لیکن یہ بہ تمام و کمال اس کا چربہ یا خلاصہ نہیں ہے۔ مولف نے نشتر کی طرح اور تذکروں سے بھی استفادہ کیا ہے۔

نشتر کے علاوہ مشتاق نے جن اور تذکروں سے استفادہ کیا ہے اور حوالہ دیا ہے ان کی تفصیل یہ ہے

۱۔ تذکرۃ الشعراء از دولت شاہ (۸۹۲ھ)

انوری (۳ب) رشید وطواط (۳۲ب) سعدی (۳۸ الف) فرخی (۹۶ الف) اور لطف اللہ نیشاپوری (۷۷ب) کے تراجم میں تذکرہ دولت شاہ کا حوالہ ملتا ہے ان تراجم میں اس تذکرے سے جزوی استفادہ کیا گیا ہے۔

۲۔ مجالس النفائس از علی شیر نوائی (۸۹۲ھ)

نرگسی ابیری (۹۲ب) کے مذہب کے سلسلے میں اس تذکرے کا حوالہ ملتا ہے

۳۔ تحفہ سامی از ابو النصر سام مرزا (۹۵۷ھ)

اس تذکرے کا حوالہ رازی شیرازی (۳۳ب) اور عنایت اللہ عنایت دہلوی (۶۳ب) کے تراجم میں ملتا ہے دونوں جگہ انتخاب کلام اسی تذکرے کے حوالے سے دیا گیا ہے

۴۔ ہفت اقلیم از امین ابن احمد رازی (۱۰۰۲ یا ۹۹۶ھ)

نسیم استرآبادی (۱۹ب) کا ترجمہ اس کے حوالے سے لکھا ہے۔

۵۔ کعبۂ عرفان از تقی اوحدی (۱۰۳۶ھ)

تحفی رشتی (۹۷ب) کا ترجمہ اس کے حوالے سے لکھا ہے۔

۶۔ مرآت الخیال از شیر خاں لودی (۱۱۰۲ھ)

انوری (۳ب) کے سال وفات کے سلسلے میں حوالہ دیا ہے

۷۔ ریاض الشعرا از علی قلی خاں والہ داغستانی (۱۱۶۱ھ)

رازی شیرازی (۳۳ب) اور مولانا جامی (۸۷ب) کے تراجم میں اس تذکرے سے جزوی استفادہ

کیا گیا ہے۔ خود والہ کے ترجمے میں مشتاق نے ریاض الشعرا کا ذکر والہ کی تصنیف کے طور پر کیا ہے لیکن یہاں اس تذکرے سے استفادے کا قرینہ موجود نہیں ہے۔

۸۔ مجمع النفائس از خان آرزو (م ۱۱۶۳ھ)

ایزد بخش رسا (۴۳ ب) کے مذہب کے سلسلے میں حوالہ دیا ہے۔

۹۔ تذکرۃ المعاصرین از شیخ محمد علی حزیں (۱۱۶۵ھ)

شوکت بخاری (۸۴ ب) کے سال وفات کے سلسلے میں اس تذکرے کا حوالہ ملتا ہے نیز ابراہیم خلیفہ (۵۳ الف) کا ترجمہ اسی حوالے سے لکھا ہے

۱۰۔ سرو آزاد از غلام علی آزاد بلگرامی (۱۱۶۶ھ)

گلشن میں تین شعرا کے تراجم میں اس تذکرے کا حوالہ موجود ہے۔ انوری (۳۰ ب) مولانا روم (۸۰ ب) اور فرخی (۶۷ الف) پہلے دو حوالے شعرا کے سالہائے وفات کے سلسلے میں ہیں۔ تیسرا حوالہ فرخی کے وطن کے بارے میں ہے۔

۱۱۔ مخزن الغرایب از شیخ احمد علی خان ہاشمی سندیلوی (۱۲۱۸ھ)

نشتر عشق کے بعد مشتاق نے جس تذکرے سے سب سے زیادہ استفادہ کیا ہے۔ وہ مخزن الغرایب ہے میر محمد اشرف حسرت سندیلوی (۴۲ الف) خطیب (۴۸ الف) امیر علی شیر نوائی (۳۱ ب) میرزا صادق تبریزی (۵۰ الف) حکیم محمد کاظم صاحب (۵۱ الف) امام فخرالدین رازی فخری (۶۵ ب) اور یوسفی (۸۰ ب) کے تراجم میں بہ تمام و کمال مخزن الغرایب سے استفادہ کیا گیا ہے واضح رہے کہ ان تراجم میں خود مشتاق نے مخزن کا حوالہ دیا ہے ان کے علاوہ بعض شعرا کے سلسلے میں مخزن سے جزوی استفادہ کیا ہے۔

۱۔ ان تذکروں کے علاوہ دو اور تذکروں کا ذکر بھی گلشن مشتاق میں ملتا ہے تذکرہ حسینی از حسین دوست سنبھلی (۲۸ ب) اور مردم دیدہ از حاکم لاہوری (۴۳ ب) لیکن یہ ذکر حسین دوست سنبھلی اور حاکم کی تالیفات کے ضمن میں آیا ہے یہ ثابت نہیں کہ یہ تذکرے مشتاق کی نظر سے گزرے ہوں گے۔

۲۔ ترجمہ سعدی میں بحوالہ نشتر عشق اور ترجمہ قادری (تخلص ملا عبدالقادر) میں بطور تصنیف قادری ذکر کیا ہے براہ راست استفادے کا کوئی قرینہ نہیں ہے۔

رودکی (۲۳ الف) زیب النسا مخفی (۲۷ الف) مولانا روم (۲۸ الف) اور محمد حسین وارستہ (۹۶ الف) کے تراجم میں کہیں کسی کے سال وفات کے سلسلے میں مخزن کی سند پیش کی گئی ہے اور کہیں تعداد کے اشعار کے سلسلے میں۔

مشتاق نے مذکورہ بالا تذکروں کے علاوہ بعض دوسری کتابوں کو بھی بطور ماخذ کے استعمال کیا ہے اوران کا حوالہ دیا ہے جن کتابوں کے حوالے ملتے ہیں ان کے نام یہ ہیں۔ بہارستان جامی (تراجم حافظ نظامی گنجوی خاقانی امیر خسرو) مرآت جہان نما مصنف محمد بقا (ترجمہ انوری) مرآت الصفا مصنفہ میر محمد علی (ترجمہ شوکت بخاری) مجمع الصنایع مصنف نظام الدین احمد (ترجمہ ملا حسین آشوب) اخبار الاخیار از شیخ عبدالحق دہلوی (ترجمہ امیر خسرو) صبح صادق از مرزا محمد صادق صادقی (ترجمہ نظامی گنجوی) منتخب التواریخ از ملا عبدالقادر بدایونی (تراجم سعدی و قادری) فرہنگ رشیدی و فرہنگ جہانگیری (ترجمہ حسن دہلوی) نفحات الانس (ترجمہ حضرت نجم الدین کبریٰ نجم)

مشتاق نے ماخذ تذکروں سے محض حالات نقل کرنے پر ہی اکتفا نہیں کی۔ بلکہ بعض مقامات پر آزادانہ غور و فکر سے بھی کام لیا ہے ایسے مقامات سے مشتاق کے تحقیقی مزاج کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً ابوالفرج رونی کے بارے میں لکھا ہے، "وفاتش در سنہ چہار صد و ہشتاد و دو نوشتہ اند مگر از یک قصیدۂ او معلوم می شود کہ تا سنہ چہار صد و نود بقید حیات بودہ، ظاہرا غلطی تذکرہ نویسان است کہ وفاتش در سنہ صد می نویسند" (ورق ۴ الف)

اسی طرح شیخ سعدی کے حالات میں لکھا ہے۔ صاحب نشتر عشق می نویسد کہ در تذکرۂ دولت شاہ و منتخب التواریخ مرقوم است کہ شیخ را نسبت ارادت بشیخ محی الدین عبدالقادر گیلانی قدس سرہ بود و نیز از عبارت گلستان مفہوم می شود کہ شیخ صحبت شیخ عبدالقادر جیلانی دریافتہ بود چنانچہ جامی در حکایت کتاب مذکور در باب دوم می فرماید کہ شیخ عبدالقادر گیلانی رحمۃ اللہ علیہ را دیدم کہ روی بر در کعبہ نہادہ می گفت کہ یا غفور یا رحیم! تو دانی کہ از ظلوم و جہول چہ آید و حال آنکہ اکثر مورخان عمر شیخ را یک صد و دو سال نوشتہ اند و تولد مبارکش در سنہ پانصد و ہشتاد و نہ دانستہ و انتقال او را در سنہ ششصد و نود و یک گفتہ، چنانچہ اعداد ان ازین مصرع بر می آید مصرع:۔ ز خاصان بود زان تاریخ شد خاص۔ رحلت شیخ عبدالقادر باتفاق اہل سیر در سنہ پانصد و شصت و یک اتفاق افتادہ کہ سال تاریخش

ازیں مصرع بزیادت یک سال خبر می دھد، مصرع :۔ وصالش دان ز معشوق الٰہی، پس بایں حساب گویا بعد بست و ہفت سال انتقال شیخ عبدالقادر تولد شیخ سعدی رو دادہ و بعضی مورخان کہ عمر آں ملک الشعرا صد و بیست سال نوشتہ اند پس ازاں ہم نہ سال را تفاوت رو می آید۔ ایں اختلاف خالی از دو وجہ نیست یا مورخان را در تحقیق سنہ ولادت شیخ سہوی واقع شدہ یا عبدالقادر نامی کدام بزرگی دیگر سوای غوث الثقلین شیخ عبدالقادر جیلانی کہ شیخ او را ہمہ در کعبہ دیدہ بود، باشد۔ انتہی کلامہ، راقم حروف گوید کہ ایں ہر دو وجہ کہ مولف نشتر عشق نوشتہ ناموجہ است زیرا کہ نہ مورخان را سہو در سنہ ولادت شیخ رو دادہ و نہ عبدالقادر نام دیگری سوای غوث الاعظم بودہ کہ شیخ ذکر وی نمودہ بلکہ در عبارت مذکورہ کتاب گلستان بسبب تحریف کاتبان کج فہم غلطی واقع شدہ و آں اینست کہ پارہ از شروع عبارت حکایت آخری را در مفتتح حکایت اولیٰ نوشتہ اند و ہم چنیں پارہ از آغاز عبارت حکایت آخری داخل نمودہ باشند۔ در چند نسخہ صحیحہ از انہاری منقول بود ازاں منقول عنہ کہ بخط مصنف یعنی حضرت شیخ سعدی مکتوب بود عبارت حکایت اولیٰ چنیں بہ نظر احقر رسیدہ کہ درویشی را دیدم سر بر آستان کعبہ ہمی مالید و می گفت یا غفور یا رحیم! تو دانی کہ از ظلوم و جہول چہ آید الخ و عبارت ثانی اینست و عبدالقادر گیلانی را دیدند رحمۃ اللہ علیہ در حرم کعبہ روی بر عصا نہادہ بود و ہمی گفت، ای خداوند! ببخشای الخ، پس دیدہ جا اندکی غور باید کرد کہ شیخ صیغہ جمع ماضی غایب ایراد فرمودہ نہ صیغہ واحد متکلم و ایں دلیل قویست بر اینکہ شیخ صحبت غوث اعظم دریافتہ چنانچہ در بعض شروح گلستان مسطور است کہ زمانہ عبدالقادر جیلانی قبل زمانہ سعدی بودہ است لہٰذا شیخ گفتند کہ دیدند یعنی مردم پیشین دیدند، پس صاف معلوم شد کہ آنچہ در تذکرہ ہا مذکور است کہ شیخ از مریدان غوث اعظم است و باتفاق ہمراہی وی بزیارت بیت اللہ مشرف شدہ محض غلط است

(ورق ۳۸ الف و ب و ۳۹ الف)

صاحب نشتر عشق نے زیب النسا کے دیوان کا ذکر کیا ہے جس میں تخلص مخفی آیا ہے اس ضمن میں مشتاق لکھتے ہیں۔ بخاطر مولف ایں مجموعہ می رسد کہ مخفی تخلص شاعری در خطہ رشت بود، شاید ایں دیوان کہ بنظر صاحب نشتر عشق رسیدہ دیوان مخفی رشتی بودہ باشد و مردم بخیال ایں معنی کہ چوں نسواں را بسبب کمال تستر و حجاب مانند لفظ مخفی و مثل آں تخلص خود قرار دادن بسیار مناسب و زیبا است گمان بردہ اند کہ تخلص بیگم مخفی است" (۳۷ ب)

صاحب کی کلیات کے بارے میں مشتاق نے لکھا ہے "گویند کہ کلیاتش بہ یک صد و بیست ہزار بیت می رسد لیکن اتفاقاً یکتا نسخہ دیوانش کہ نہایت ضخیم و حجیم بود روزی بنظر فقیر حقیر رسید چوں ابیاتش را شمار نمودہ شد قریب بہ پنجاہ و دو نہ ہزار بیت بر آمد" (ورق ۵۱ الف) اور صائب کی شاعری کے بارے میں لکھا ہے "بعضی جہلا می گویند کہ مرزا صاحب شعر عاشقانہ ندارد، تمثیل بند است۔ ایں چہ حرف سست خیال خام است زیرا کہ اگر کسی خواہد کہ شعر عاشقانہ از دیوانش انتخاب کند برابر بہ در سہ دیوان برمی آید طراز تمثیل کہ طریقہ دشوار است قسمی کہ او در زیادہ مقدور دیگری نیست" (ایضاً)

ان مثالوں سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ مشتاق نے اپنے پیش رو تذکرہ نگاروں کی ہر بات کو آنکھ بند کر کے تسلیم نہیں کیا جہاں کہیں مشتاق کو کوئی غلطی نظر آتی ہے اس کی نشاندہی کر دی ہے

مولف نے زیادہ تر توجہ انتخاب اشعار پر دی ہے۔ شعرائے کے حالات کے سلسلے میں مجموعی طور پر کوئی خاص اہتمام نہیں کیا بیشتر شعرا کے حالات ایک ایک دو دو سطر میں آ گئے ہیں اپنے عہد یا قریب العہد شعراء خصوصاً اپنے صوبے کے شعرا کے حالات مولف اگر چاہتا تو تفصیل سے لکھ سکتا تھا لیکن اس نے اس طرف توجہ ہی نہیں کی۔ یہ کمی ان تراجم میں زیادہ محسوس ہوتی ہے جو صرف اسی تذکرے میں ملتے ہیں۔ حد تو یہ ہے کہ مصنف نے خود اپنے بارے میں انتہائی اختصار سے کام لیا ہے اور صرف ڈیڑھ سطر پر اکتفا کی ہے۔ لیکن کہیں کہیں اس روش سے انحراف بھی ملتا ہے مثلاً حکیم انوری ابوالفرج رونی، میر قمر الدین آصف جاہ، نظام الملک، سراج الدین علی خان آرزو، مولانا جامی، حسن دہلوی، حافظ شیرازی، میر علی حزیں، امیر خسرو خواجہ میر درد، ایزد بخش رسا، زیب النساء مخفی، ساحر کاکوروی، لچھمی نرائن شفیق، فردوسی، فیضی، مرزا قتیل، مولانا رومی، قمر الدین منت، میرزا مظہر جان جاناں کے تراجم میں خاصی تفصیل ملتی ہے اگر اسی نہج پر تمام تراجم لکھے جاتے تو یہ تذکرہ اہمیت و افادیت کے اعتبار سے شعرائے فارسی کے "تذکروں" میں ممتاز مقام حاصل کر لیتا۔

اس تذکرے کی ایک خصوصیت اُسے دوسرے تمام تذکروں سے ممتاز کرتی ہے اور وہ یہ ہے کہ مولف نے حتی الامکان شعرا کے سنین وفات درج کرنے کی کوشش کی ہے پورے تذکرے میں ۱۶۱ شعرا کے سنین وفات ملتے ہیں تذکرہ نگاروں کی عام روش کو دیکھتے ہوئے یہ تعداد خاصی معقول نظر آتی ہے۔

مشتاق نے تذکرہ نگاروں کی عام روش کے مطابق شعرائے کلام یا اُن کے رنگ سخن کے متعلق آنیل

سے کچھ نہیں لکھا۔ "سلاست"، "روانی"، "پختگی"، "نازک خیالی" اور "عذوبت" جیسے الفاظ کے استعمال سے شعرا کے اسلوب سخن کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے یا پھر شعرا کے تخلص کی رعایت سے ان کے لئے توصیفی کلمات استعمال کئے ہیں۔ جیسے سلطان ابراہیم امینی کو "امین گنجینۂ سخن" یا سراج الدین علی خاں آرزو کو "سراج وہاج محفل سخن دانی و چشم و چراغ آرزومندان مجلس غزل خوانی" لکھا ہے۔ شعرا کے انتخاب کلام سے پہلے عموماً اس قسم کے جملے لکھے ہیں جن میں شاعر کے تخلص کی رعایت ملتی ہے مثلاً

از نالۂ دردناک اوست (آہی)

از خوش ادائی اوست (ادائی سمرقندی)

از نتائج طبع الفت سرشت اوست (الفتی)

از ایجاد خاطر آں موجد طرز نادرہ گفتاری است (مرزا علی نقی ایجاد)

از نتائج طبع آں عاقبت بخیر است (امیر خان انجام)

از روشنی طبع انور اوست (قاضی محمد صادق اختر)

از آں آزاد وضع است (آزاد بلگرامی)

ایں بیت بر کمالش برہانی است قاطع (آقا محمد صالح برہان)

او بنیاد سخن را طرح می افگند (کمال الدین بنائی)

ایں بیت از آں ساکن دار بقا دریں فانی سرا یادگار است (محمد بقا) وغیرہ وغیرہ

مولف نے عموماً شعرا کے کلام کا انتخاب ماخذ تذکروں ہی سے کیا ہے لیکن بعض شعرا کے دواوین بھی اس کے پیش نظر رہے ہیں مثلاً امیر خسرو، خواجہ میر درد، میر اولاد محمد ذکا، شیخ سعدی، صایب اور میرزا مظہر جان جاناں کے دواوین سے اس نے براہ راست استفادہ کیا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ مولف نے یا تو ان شعرا کے دواوین دیکھنے کا اظہار کیا ہے یا انتخاب کلام کی طوالت سے مترشح ہوتا ہے کہ ان شعرا کے دواوین مولف کے پیش نظر تھے۔

اس تذکرے کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ایسے شعرا کے تراجم بھی ملتے ہیں جو اردو کے ممتاز شاعروں میں شمار ہوتے ہیں اس قسم کے جن شعرا کے تراجم اس تذکرے میں ہیں ان میں چند کے نام یہ ہیں

شاہ ولی اللہ اشتیاق (و ب) امیر خان انجام (و ب) قاضی محمد صادق اختر (۲ الف) سراج الدین علی خان آرزو (۱۰ الف)

شرف الدین علی پیام (۱۲ب) شاہ ضیاء الدین پروانہ (۱۴ب) خواجہ محمد علی تمنا عظیم آبادی (۱۵ب) خواجہ عبداللہ تابیکر (۱۷الف) حشمت دہلوی (۲۳ب) خواجہ میر درد (۲۹الف) محمد فقیہ درد مند (۳۰ب) لالہ سرب سنگھ دیوانہ (۳۱ب) لالہ ہرگوپال رامی (و تفتہ) (۳۵ب) مرزا محمد رفیع سودا (۴۲الف) سراج اورنگ آبادی (۴۴ب) لچھمی نرائن شفیق (۴۹الف) شیخ وجیہہ الدین عشقی عظیم آبادی (۶۰ب) حسین قلی خاں عاشقی عظیم آبادی (۶۱الف) عارف الدین خاں عاجز (۶۳ب) میر عبدالولی عزلت (۶۳ب) اشرف علی خاں فغاں (۶۸ب) میر شمس الدین فقیر (۶۹الف) نواب محبت خاں محبت (۸۲الف) مردان علی خاں مبتلا (۸۴الف) میرزا مظہر جان جاناں (۸۵الف)

شعراء اردو کی فارسی شاعری کے سلسلے میں یہ تذکرہ اہم ماخذ کی حیثیت رکھتا ہے۔

تذکرے میں مولف کی تاریخ گوئی کے بعض نمونے بھی ملتے ہیں، تذکرے کی تاریخ تصنیف کا قطعہ اوپر درج ہوچکا ہے ایک رباعی شیخ غلام مینا ساحر کاکوروی کے سال وفات کی بھی ملتی ہے جو یہ ہے۔

ناگہ خبر وفات ساحر چو شنید
مشتاق شکستہ دل بسی رنج کشید
تاریخ وفاتش بصد اندوہ و الم
گفتا کہ: دلا غلام مینا کو چید

(ورق ۴۳الف)

دو قطعات شیخ سعدی کی تاریخ وفات کے بھی ہیں (۳۹الف)

گلشن میں چند شاعرات کا ذکر بھی ملتا ہے ان کے نام یہ ہیں، بی بی زایری (۳۶ب) زیب النسا مخفی (۳۷الف) بی بی ضعیفی سمرقندی (۵۳الف) گلرخ بیگم (۶۰الف) گلبدن بیگم (۷۶الف) لالہ خاتون کرمانی (۷۷الف) نہانی (۹۳ب) شاعرات کے حالات و کلام پر مشتاق نے کوئی خاص توجہ نہیں دی نشتر عشق اور مخزن غرایب میں جن شاعرات کا ذکر ہے انہیں میں سے بعض کا حال مشتاق نے اپنے تذکرے میں لکھ دیا ہے

تذکرے کی تمہید میں مولف نے ہندوؤں سے اپنی "نفرت تمام" کا ذکر کیا ہے اس نفرت کے باوجود مندرجہ ذیل گیارہ ہندو شعراء کے تراجم اس تذکرے میں ملتے ہیں۔ (۱) لالا دھیا گرچند الفت (۱۱الف) ۲۔ اندرمن (۱۱الف) ۳۔ لالہ سیوارام حیا اکبرآبادی (۲۴ب) ۴۔ رامر سنگھ خوشدل (۲۸الف) ۵۔ لالہ صاحب رام خاموش دہلوی (۲۸ب) ۶۔ جواہر لال دبیر (۳۱الف) ۷۔ لالہ سرب سنگھ دیوانہ (۳۱ب) ۸۔ لالہ ٹکارام رفیق دہلوی (۳۵ب) ۹۔ لالہ ہرگوپال

رامی (۵۳ب) ۱۰۔ لچھمی نرائن شفیق (۷۴ الف) ۱۱۔ گیان رائے خبر (۷۹ ب)

غنیمت ہے کہ مشتاق نے اپنی نفرت کا اظہار شعرا کے تراجم میں نہیں بلکہ اس کے برعکس کہیں کہیں تعریفی کلمات ہی لکھے ہیں۔ مثلاً رامی کے بارے میں لکھا ہے۔ "در تاریخ گوئی کمال رسا یمی داشت" (۳۵ب) بعض متعدد شعرا کا طویل انتخاب کلام بھی دیا ہے۔ تلفتہ کے ۲۰ شعر، لچھمی نرائن شفیق کے ۲۱ اور اندرمن کے ۳۰ شعر دیئے ہیں۔

عہدِ محمد شاہی کا ادبی ماحول

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار

شمالی ہند میں اردو شاعری کا آغاز اور مغلیہ سلطنت کا زوال کم و بیش ایک ساتھ شروع ہوا۔ اورنگ زیب عالم گیر کے آخری دور میں دکن کی اردو شاعری کا چرچا دہلی میں ہونے لگا تھا (ولی دکنی بروایت قائم چاند پوری ۱۷۰۰ء/۱۱۱۲ھ میں دہلی آئے۔ مخزن نکات، ص ۲۲) اگر میر جعفر زٹلی (وفات بعہد فرخ سیر) کو ہزل گو قرار دے کر نظر انداز بھی کر دیا جائے تو مرزا عبدالقادر بیدل، موسوی خان، معز و فطرت، قزلباش خان امید جیسے فارسی شاعر بھی اردو میں شعر کہنے لگے تھے۔ ہندوستان میں فارسی کے بلند پایہ عالم سراج الدین علی خان آرزو نے بھی یہ محسوس کیا تھا کہ تخلیقی صلاحیتوں کے فطری اظہار کا بہترین وسیلہ ملکی زبان ہونی چاہیئے چنانچہ انہوں نے نہ صرف نوجوان شعراء کو ترغیب دے کر بلکہ خود بھی اردو میں شعر کہہ کر اپنے اس مسلک کو تقویت پہنچائی۔ اردوئے معلیٰ میں فارسی کے مضامین سمونے کے بارے میں شاہ سعد اللہ گلشن نے ولی دکنی کو جو نصیحت فرمائی (نکات الشعراء میر تقی میر صفحہ ۹۲ قدرت اللہ شوق، بحوالہ شعر الہند، صفحہ ۲۶ جلد ۱) اگر اس کو غیر مستند قرار دے کر رد بھی کر دیا جائے، تب بھی عام ادبی ماحول اور ولی کا کلام رجحان کی اس تبدیلی کا پتہ دیتا ہے۔ محمد شاہ بادشاہ کے دورِ حکومت ۱۷۱۹ء-۱۷۴۸ء/۱۱۳۱-۱۱۶۱ھ) سے قبل شمالی ہند میں اردو شاعری کا یہ چرچا بہت عام نہ ہوا تھا۔ البتہ محمد شاہی دورِ حکومت کے ساتھ ہی یہاں اردو شاعری کی تخلیق کا ایک باقاعدہ سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ ولی دکنی کا کلام اس کا ایک بڑا محرک تھا۔ ولی کا دیوان محمد شاہ کے دوسرے سال جلوس ۱۷۲۰ء/۱۱۳۲ھ) میں دہلی پہنچا (بروایت شاہ حاتم یا مصحفی، تذکرہ ہندی صفحہ ۸۰) اور ولی کے اشعار خورد و بزرگ سب کی زبانوں پر جاری ہو گئے۔ نوجوان شعراء اردو میں شعر کہنے لگے۔ ولی کے تتبع کا اندازہ اس سے بھی ہوتا ہے کہ اس دور میں ولی کی زمینوں میں اکثر شعراء نے غزلیں کہیں (آبرو، فائز اور حاتم کے دواوین میں متعدد ایسی غزلیں موجود ہیں) ولی کا یہ اثر میر اور سودا کے دور تک جاری رہا۔ لیکن ولی کی اس متابعت کے

ساتھ ہی اس زمانے میں اردو شاعری میں ایک اہم رجحان شروع ہوا، جسے ایہام گوئی کے عنوان سے ادب میں تاریخی حیثیت حاصل ہے۔ محمد شاہ کے ابتدائی عہد سے شروع ہو کر کم و بیش پچیس سال تک ایہام گوئی کا دور دورہ رہا۔ پھر اس کے خلاف ایک ردِّ عمل شروع ہوا۔

اردو شعراء کے ابتدائی تذکروں میں اس رجحان کا ذکر ان الفاظ میں کیا گیا ہے۔

میر تقی میر، نکات الشعراء ۵۲-۱۷۵۱ء (۱۱۶۵ھ) میں ریختہ کی مختلف اقسام بتاتے ہوئے لکھتے ہیں "پنجم ایہام است کہ در شاعران سلف دریں فن رواج داشت۔ الکنون طبعہا معروف ایں صنعت کم است۔ از بسیار شستگی بستہ بشود"۔ نکات الشعراء صفحہ ۱۸۷)

قائم چاند پوری طبقۂ دوم (متوسطین) کا ذکر کرتے ہوئے اس رجحان کے بارے میں بڑا تند و تلخ پیرایہ اختیار کرتے ہیں۔ "ایں ستم کہ شعرائے ابتدائی زمانہ محمد شاہ بہ اعتقاد خود تلاش الفاظ تازہ و ایہام نمودہ شعر را از مرتبۂ بلاغت انداختند تا بہ معنی چہ رسد۔ غرض ناگفتہ بہ"

(مخزن نکات، ۵۵-۱۷۵۴ء/ ۱۱۶۸ھ، صفحہ ۲۲)

میر حسن نے بھی دورِ متوسطین (اواخر فرخ سیر و ابتدائے سلطنت محمد شاہ بادشاہ) میں اسد یار خان انسان کے ترجمے میں اس رجحان کا نسبتاً ہمدردانہ تجزیہ کیا ہے "باید دانست کہ سخن سنجانِ آں زمان دری صنعت ایہام می بودند و تلاش لفظ تازہ می نمودند۔ چوں طرزِ تازہ بود، خوش می آمد۔ لیکن، اکثرے ازیں بحر گوہرِ شہوار بردند، و بعضے بہ سبب تلاش لفظ خزف ریزہ بہ کف آوردند۔ چارو ناچار برائے یادگار قلمی می نماید۔ معذور باید داشت"۔ (تذکرہ شعرائے اردو، ۸۰-۱۷۷۵ء/ ۱۱۸۸ھ- ۱۱۹۴ھ، صفحہ ۱/۴)

غرض یہ کہ ایہام گوئی کے رجحان کی ابتدا محمد شاہی عہد کے آغاز ۱۷۱۹ء (۱۱۳۱ھ) کے ساتھ ہوئی اور معنی یابی و تلاش لفظ تازہ کے اس رجحان نے اردو شاعری کو شعریت اور تغزل (جس کی بنیاد جذبے، احساس، فکر اور ایک خاص ایمائی طرزِ بیان پر ہوتی ہے) سے بہت حد تک عاری کر دیا۔ اس رجحان کے خلاف ردِّ عمل بھی محمد شاہ بادشاہ ہی کے آخری دورِ حکومت میں شروع ہو گیا۔ شعر و ادب میں دو رجحانات کے مابین کوئی زمانی حدِّ فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ تاہم بعض حالات تبدیلی رجحانات کے متعین کرنے میں مدد دے سکتے ہیں۔ ۱۷۳۹ء (۱۱۵۱ھ) میں نادر شاہ کا حملہ اور دہلی کا قتل عام ہندوستانی تاریخ کا ایک المناک

سانحہ تھا جس نے جسم و روح پر گہرے زخم لگائے۔ عیش و نشاط کے متوالوں نے خواہ ان چرکوں سے کوئی سبق حاصل نہ کیا ہو، لیکن حساس ذہنوں پر اس کے جو اثرات ہوئے اس کے نتیجے میں اردو شاعری میں نشاطیہ رجحان کے بجائے المیہ رجحان کا پیدا ہونا ایک قدرتی امر تھا، جو ذرا آگے چل کر میرؔ کی غم پسندی، سوداؔ کی ہجو نگاری اور میر دردؔ کے صوفیانہ لب و لہجے کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ایہام گوئی کے خلاف ردِ عمل میں ان حالات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، جو ۱۷۳۹ء (۱۱۵۱ھ) کے بعد اجتماعی زندگی کو متاثر کر رہے تھے۔ انہی حالات میں مرزا مظہر جانِ جاناں نے ایہام گوئی کے خلاف ایک تحریک کا آغاز کیا اور ان کے شاگردوں (خصوصاً انعام اللہ خان یقینؔ) نے اس کو عملی صورت دی۔ اگرچہ شروع شروع میں اس نئے رجحان کو زیادہ قبولیت حاصل نہ ہوئی[۲]، لیکن وقت کے تقاضوں نے اسے پھیلایا اور مقبول بنایا اور خود ایہام گوئی کے ایک اہم نمائندے شاہ حاتمؔ اپنے قدیم رجحان سے تائب ہو کر نئے رجحان کا ساتھ دینے لگے۔ شاہ حاتمؔ نے اپنے قدیم دیوان کا انتخاب ۱۷۵۵-۵۶ء (۱۱۶۹-۷۰ھ) میں کیا لیکن بارہ سال پہلے وہ ترکِ ایہام کر چکے تھے۔ (دیباچہ دیوان زادہ) ۱۷۴۶ء (۱۱۵۹ھ) کی ایک غزل کے ایک مقطع میں بھی انہوں نے اپنے مسلک کی تبدیلی کا اعلان کیا ہے۔

۱۔ تذکروں کے علاوہ شعروں میں بھی ایہام گوئی کے اس رجحان کی مذمت کی گئی ہے۔

بطور ہزل ہے قائمؔ یہ گفتگو ورنہ — تلاش ہے مجھے ہو نہ شعر میں ایہام
(قائمؔ چاند پوری)

سبھی کہنے لگے اب شعر ایہام — سلیقے کم ہیں ساماں گفتگو کے
(میر ناصر ساماںؔ شاگرد مرزا مظہر)

یکرنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی — منکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں
(مرزا رفیع سوداؔ)

۲۔ یقینؔ نے مرزا مظہر کے ایما پر لفظ اور معنی کے ربط سے سادہ گوئی اور جذبات نگاری کی جو نئی راہ نکالی۔ شروع میں اس کی عدم مقبولیت کا خود انہیں بھی احساس تھا۔

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری، لیکن یقینؔ — کون سمجھے یاں تو ہے ایہام مضموں کی تلاش

میرؔ بھی اپنے اندازِ شعری کی کشش کے پردے میں ایہام گوئی کے قبول عام کا اعتراف یوں کرتے ہیں

کیا جانوں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میرؔ کے — کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

کہنا ہے صاف و شستہ سخن بسکہ بے تلاش   حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس سے واضح ہوتا ہے کہ ایہام گوئی کے قبول عام کا زمانہ ۴۴-۱۱۴۵ھ (۱۷۳۲-۱۷۳۳ء) تک ختم ہو چکا تھا۔ اس کے بعد چند سال تک اس کا معمولی سا اثر رہا۔ پھر یہ بھی زائل ہو گیا۔ شاہ حاتم ۱۱۷۰ھ (۱۷۵۷ء) ایک غزل کے مقطع میں کہتے ہیں :-

ان دنوں سب کو ہوا ہے صاف گوئی کا تلاش   نام کو چرچا نہیں حاتم کہیں ایہام کا

اس لئے ایہام گوئی کے اس تاریخی رجحان کی مدتِ حیات تقریباً پچیس سال قرار دی جا سکتی ہے۔

ایہام کا لغوی اور اصطلاحی مفہوم رشید الدین وطواط (متوفی ۵۷۳ھ) کی تالیف "حدائق السحر فی دقائق الشعر" اور شمس الدین محمد بن قیس الرازی (در اوائل قرن ہفتم ہجری) کی تالیف "المعجم فی معاییر اشعار العجم" سے ملنے لگتا ہے اور یہ مفہوم معمولی ترمیم و اضافے کے ساتھ موجودہ زمانے تک ملتا ہے نجم الغنی نے اس بارے میں یہ لکھا ہے :-

> "ایہام کے معنی وہم میں ڈالنے اور توریہ کے معنی چھپانے کے ہیں اصطلاح میں ایہام اس کو کہتے ہیں کہ ایک لفظ ایسا کلام میں واقع ہو جس کے دو معنی ہوں، ایک قریب کے، ایک بعید کے، اور سامع کا گمان معنی قریب کی طرف جاوے اور شاعر کی مراد معنی بعید ہوں۔ معنی قریب سے مراد یہ ہے کہ وہ معنی اس مقام کے مناسب ہوں اور معنی بعید سے مراد ہے کہ وہ معنی اس مقام کے مناسب نہ ہوں لیکن ان کا مقصود ہونا باعتبار کسی قرینۂ خفی کے ہو۔ یہاں تک کہ وہم تامل سے قبل معنی قریب کی طرف جاوے۔"   (بحر الفصاحت، صفحہ ۹۳۰)

اسی طرح فارسی میں بطور صنعت ایہام کا یہ اصطلاحی مفہوم اس کے لغوی مفہوم کے ساتھ ساتھ چھٹی صدی ہجری سے ملتا ہے۔ گویا اس صنعت کا دار و مدار ذو معنی الفاظ کے استعمال پر ہے۔ فارسی شاعری میں دوسری صنائع کے ساتھ صنعتِ ایہام کا استعمال بھی ہوتا ہے لیکن اس صنعت کے استعمال نے کبھی ایسے رجحان کی صورت اختیار نہیں کی کہ اسے کسی دور کا خاص میلان قرار دیا جائے۔ ولی کے کلام میں بھی دوسری صنعتوں کے ساتھ صنعت

ایہام کا استعمال ہوا ہے، تاہم انہوں نے اس کا کوئی خاص التزام نہیں کیا۔ ظاہر ہے کہ شمالی ہند میں ولی کے کلام کی مقبولیت محض اس صنعت کی وجہ سے نہ تھی بلکہ اس کا سبب یہ تھا کہ ولی نے فارسی کے مضامین کو جس سلیقے سے ہندی اور دکنی عناصر میں جذب کر کے اردو نے معلّی میں پیش کیا، اس سے اہل دہلی کے اس تہذیبی مزاج کی تشفی ہوتی تھی جو فارسی کے اثرات میں پروان چڑھا تھا۔ پھر دفعتاً محمد شاہی عہد میں صنعت ایہام کے تاریخی رجحان کے پیدا ہونے کا سبب کیا تھا؟ اس مسئلے پر اردو ادب کے مورخین نے دوٹوک بات کرنے کی بجائے سرسری طور پر مختلف خیالات کا اظہار کیا ہے۔

محمد حسین آزاد نے ایہام گوئی کو ہندی دوہوں کے اثر کا نتیجہ قرار دیا ہے[1]۔ رام بابو سکسینہ بھی آزاد کے ہم نوا ہیں[2]۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق اس خیال کی تائید کرتے ہوئے فرماتے ہیں: "یہ خیال قرین صحت معلوم ہوتا ہے کہ اردو ایہام گوئی پر زیادہ تر ہندی شاعری کا اثر ہوا، اور ہندی میں یہ چیز سنسکرت سے پہنچی ہے[3]"۔ سنسکرت میں اس صنعت کو شلیش کہتے ہیں۔ شلیش ایسے لفظ کو کہتے ہیں جس کے دو معنے ہوں۔ ہندی ادبیات پر سنسکرت کا اثر مسلم ہے۔ ہندی شاعری خصوصاً دوہوں میں ذو معنی الفاظ کا استعمال ایک عام حقیقت ہے۔ یہ بھی مسلّم بات ہے کہ محمد شاہی دور میں فارسی، اردو شعروں کے ساتھ ساتھ ہندی دوہے زبان زد عام و خاص تھے۔ اس دور کی بیاضیں اس بات کی تائید کرتی ہیں۔ (آزاد بلگرامی نے بھی "سرو آزاد" میں فارسی شعراء کے آخر میں ہندی شعراء کا ذکر کیا ہے صفحہ ۳۵۲-۳۹۹)۔ اس لئے اس خیال کی آسانی سے تردید نہیں کی جا سکتی، تاہم یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اردو میں ایہام گوئی کے آغاز کا یہ صرف ایک سبب تھا۔ اس کے علاوہ کچھ اور اسباب بھی تھے۔ قاضی عبدالودود نے اسے فارسی اثرات کا نتیجہ قرار دیا ہے[4]۔ اس خیال کی بھی صرف ایک حد تک ہی تائید کی جا سکتی ہے۔ یہ دور فارسی کے متاخرین شعراء کا دور تھا۔ جس کے نمائندے بیدل، صائب، ناصر علی، غنی کاشمیری وغیرہ تھے۔ اکبری و جہانگیری دور جذبات نگاری کے برعکس اس دور کے شعراء نے نازک خیالی، باریک بینی اور مضمون آفرینی کے رجحان کو تکلف کی حد تک پہنچا

۱۔ محمد حسین آزاد، آب حیات، ص ۱۰۵-۱۰۸، مطبوعہ لاہور۔

۲۔ رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو، ترجمہ محمد حسن عسکری، ص ۳۰-۳۸، مطبوعہ نولکشور لکھنؤ۔

۳۔ "ہم قلم" کراچی بابت جون ۱۹۶۱ء مضمون "اردو شاعری میں ایہام گوئی" از ڈاکٹر مولوی عبدالحق، ص ۹۔

۴۔ ڈاکٹر محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر ص ۱۵۰، مطبوعہ شاہی پریس لکھنؤ ۱۹۶۴ء

دیا تھا۔ خود اس دور کی ہندی شاعری بھی فارسی کے تکلفات کو اپنا چکی تھی۔ اردو شعراء کے سامنے ہندی اور فارسی کے یہ دونوں نمونے موجود تھے اور انہوں نے ان دونوں سے خاطر خواہ فائدہ اٹھایا۔ محمد شاہی دور کی اردو شاعری کا بالاستیعاب مطالعہ کیجیے تو فارسی عناصر کے دوش بدوش ہندی عناصر بھی جلوہ گر نظر آئیں گے۔ بعد میں ہندی عناصر رفتہ رفتہ کم ہوتے گئے، اس لئے ایہام گوئی کے اسباب میں ہندی اور فارسی کے اثرات کو ایک حد تک صحیح قرار دیا جا سکتا ہے۔ ایہام گوئی کے رجحان میں کچھ اور تاریخی عناصر بھی کارفرما تھے۔ اس سلسلے میں عالمگیری عہد کے وقائع نویسوں (نعمت خان عالی، خافی خان وغیرہ) کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا، جنہوں نے بعض مصالح کے تحت تاریخی واقعات کے بیان میں ایہام کا التزام کر کے درباری سیاست میں اس رجحان کو تقویت پہنچائی۔

ایہام گوئی کا ایک اہم ترین سبب خود محمد شاہی عہد کی درباری اور مجلسی زندگی تھی۔ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات ۱۷۰۷ء (۱۱۱۸ھ) کے ساتھ تخت نشینی کی جنگوں کا جو سلسلہ شروع ہوا، وہ محمد شاہ کی تخت نشینی ۱۷۱۹ء (۱۱۳۱ھ) کے ایک دو برس بعد ختم ہوا۔ اس مسلسل جنگ و جدل اور اکھاڑ پچھاڑ سے مغلوں کا مرکزی نظام حکومت بہت متاثر ہوا تھا۔ روشن اختر (محمد شاہ) کو زمانے کے اتفاقات نے تخت طاؤس پر پہنچا دیا تھا، لیکن اس کی ذات ان صلاحیتوں سے محروم تھی جو عظیم مغلیہ سلطنت کی گرتی ہوئی دیواروں کو سہارا دے کر اسے از سر نو مستحکم کرنے کے لئے ضروری تھیں۔ درباری گروہوں اور امراء کی سازشوں کا انسداد شہنشاہ کے بس سے باہر تھا۔ شاہانہ اقتدار کے اظہار کا اب صرف ایک ہی راستہ رہ گیا تھا۔ اور وہ تھا عیش و نشاط کی محفلیں آراستہ کرنا اور داد و دہش کرنا اس کے لئے محمد شاہی عہد خصوصیت رکھتا ہے۔ بقول صاحب سیر المتاخرین "بادشاہ چوں جوان بے عزم و کم جرأت بود مشغول عیش و طرب گردیدہ در امرے کہ اندک ضرور بود توجہی نمود و رغبت مصاحبت با عمدۃ الملک امیر خان و دیگر امراء امرازادگان رنگین مزاج خوش طبع در خاطرش جا یافتہ بامور سلطنت و انتظام ملک دولت التفاتے کہ باید نمی نمود و بہ سبب اندک خوف و ہراس از دل امراء و روسائے ہر فرقہ بلکہ عوام الناس برخاستہ۔ ہر کس در دماغ خود خیالی پخت و بجائے خود نشستہ در باطن دم از استقلال میزد۔"[1]

اس رجحان نے فنون لطیفہ کی سرپرستی کا رخ اختیار کیا اور جو صلاحیتیں انتظام سلطنت میں کام نہ آسکیں، وہ اس میدان میں خوب چمکیں۔ شاہی خزانے ابھی پوری طرح خالی نہیں ہوئے تھے۔ بیابیانہ جوہر بھی ابھی باقی تھے۔

---

[1] سید غلام حسین طباطبائی، سیر المتاخرین، ص ۷۵، مطبوعہ ۱۸۳۲ء / ۱۲۴۸ھ۔

البتہ ان سے کام لینے کی قائدانہ صلاحیت مفقود نظر آتی تھی۔ یہ سپاہیانہ فطرت[1] عیش وطرب کی خوگر ہو کر رفتہ رفتہ زوال وانحطاط کا راستہ اختیار کر رہی تھی، لیکن مغلوں کی جبلّی فطرت جو عیش امروز میں اعتقاد رکھتی ہے، اس زوال وانحطاط میں بھی عیش وطرب کی مجلسیں آراستہ کر کے اپنے ذوقِ جمال کی تسکین کا سامان پیدا کر رہی تھی۔ موسیقی اور شاعری کو اس دور میں بڑا فروغ ہوا۔ راگ رنگ کی مجلسیں آراستہ ہوتیں۔ بھانڈ قوال اور طوائفیں ان میں شریک ہوتے اور امرا اور امیرزادے ان میں بڑھ چڑھ کر حصّہ لیتے۔ ان مجلسوں کی عکاسی شاہ حاتم کی مثنوی بہاریہ، (۲۸-۱۷۲۷ء/ ۱۱۴۰ھ) اور تاباں کی مثنوی بہاریہ میں بخوبی ہوتی ہے۔ محمد شاہی عہد کی اجتماعی زندگی اسی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔

اس قسم کی مجلسی فضا میں جہاں حسن وعشق کا تصور انفرادی احساس کی بجائے ایک اجتماعی جذبے کی صورت اختیار کر لیتا ہے، اس کے اظہار کے لئے ایسے پیرائے کی ضرورت ہوتی ہے جس میں پہلو دار اور مختلف المعنی الفاظ کا استعمال ناگزیر ہو جاتا ہے۔ پھبتیاں، لطیفے، چٹکلے، جگت اس قسم کے طربیہ ماحول میں پھولتے پھلتے ہیں۔ اس کا تاریخی ثبوت ایک واقعے سے ملتا ہے۔ ۳۴-۱۷۳۳ء/ ۱۱۴۷ھ میں نواب خان دوراں خاں میر بخشی مرہٹوں کے مقابلے میں ہزیمت خوردہ ہو کر واپس آئے تو نواب عمدۃ الملک امیر خاں نے برجستہ یہ جملہ کہا: "نواب آئے ہمارے بھاگ آئے"[2]۔

اس جملے میں بھاگ کا لفظ ذومعنی ہے، ایک معنی نصیب، دوسرے معنی دوڑنا۔ اس تاریخی واقعے سے محمد شاہی دربار کے عام رنگِ طبیعت پر روشنی پڑتی ہے اور اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ایہام کے رجحان کو عام کرنے میں اس دور کی درباری اور مجلسی زندگی کو بھی کافی دخل تھا۔ ہندی اور فارسی شاعری کی صنعت گری تو محض ایک ذریعہ تھی۔ اصل استعداد تو خود اس دور کی معاشرتی زندگی میں موجود تھی جس نے اس خاص صنعت کو تقویت پہنچا کر اسے تاریخی حیثیت دے دی۔

۱۔ شاہ حاتم کا یہ شعر عہد محمد شاہی کے اس عام مذاق کا مظہر ہے، جس کے لئے "بانکپن" کی اصطلاح اس دور کے ادب میں ملتی ہے:

اے قدرداں کمالِ حاتم دیکھ　　عاشق و شاعر و سپاہی ہے

۲۔ ٹامس ولیم بیل، مفتاح التواریخ، ص ۳۲۲، مطبوعہ کانپور ۱۸۶۸ء

ظاہر ہے کہ تخلیقِ شعر جب کسی خاص صنعت کے التزام کی پابند ہو جائے تو جذبے کا خلوص ختم ہو جاتا ہے اور شاعری الفاظ کے خوشنما گھروندے بنانے تک محدود ہو جاتی ہے۔ ایہام گوئی کے رجحان نے حدِ اعتدال سے تجاوز کر کے شعریت اور تغزل کو متاثر کیا۔ اس وجہ سے اس کے خلاف اتنا تند و تلخ ردِ عمل ہوا کہ آج تک اردو ادب کی تاریخوں میں اس دور کا ذکر بالعموم اچھے الفاظ میں نہیں کیا جاتا۔ اس شدید ردِ عمل نے اس دور کی شاعری کے قابلِ قدر اور صحت مند عناصر کو بھی دبا دیا ہے، جن کی اس دور کی شاعری میں کمی نہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ان عناصر کی جانچ پرکھ کے لئے ہمیں ابتدائے محمد شاہی عہد کی آسودگی، مرفہ الحالی اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے عیش و طرب سے لگاؤ کو بھی مدِ نظر رکھنا چاہیے۔

اس دور کی شاعری بنیادی طور پر اپنے اجتماعی ماحول سے ہم آہنگ اور آسودہ حال شخصیتوں کی شاعری ہے۔ اس میں داخلی گھٹن، تلخی، یاس و حرماں اور زندگی سے بیزاری کے میلانات کم ہیں۔ زندگی کی بے ثباتی اور کارِ دنیا کی ہیچ مقداری کا احساس ۱۷۳۹ء (۱۱۵۱ھ) کے بعد حالات کی ابتری کے اثر کے تحت پیدا ہوا جس کی بدولت غم و الم کے فطری جذبات ابھرے۔ محمد شاہی عہد میں نہ زمین سے الجھاؤ ہے نہ آسمان سے جھگڑا ہے۔ چاروں طرف آسودگی، نشاط اور سرور کی فضا نظر آتی ہے، چنانچہ اس دور کی شاعری کا مزاج بھی داخلی یا انفرادی ہونے کی بجائے مجلسی اور اجتماعی زیادہ ہے۔ یہ شاعری اپنے عہد کی نشاطیہ مجلسی روح کی ترجمان ہے۔ اس میں مجازی حسن و عشق کی باتیں ہیں معاملہ بندی، جسمانی نشاط اور ارضی لذتیت ہے، جس میں طلب و آرزو کی معمولی سی خلش اور شوق کی کسک تو مل سکتی ہے لیکن جی کو گھلا دینے والے غم اور یاس کی کیفیت اس میں نہیں ہے۔ اس لئے اس میں گہرے فکری حقائق اور مابعد الطبیعیاتی مسائل بہت کم ہیں۔ تصوف سے بھی اس دور کی شاعری کم متاثر ہوتی ہے۔ بانکپن کے ساتھ رندی اور پارسائی کا امتزاج اس دور کے بعض شعراء کی اہم خصوصیت ہے۔ اخلاقی مضامین بھی شاعری میں مل جاتے ہیں لیکن یہ وہ مضامین ہیں جن کے لئے کسی صوفیانہ مسلک کی پابندی یا فلسفیانہ باریک بینی کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ عام معاشرتی اخلاق و آداب اور شریفانہ برتاؤ کے نتیجے میں جو انسانی اقدار بنتی ہیں، وہی اس شاعری کا موضوع ہیں، چنانچہ شاعروں نے اخلاقی موضوعات کے بیان کے لئے بالعموم صائب کا تمثیلی انداز اختیار کیا۔

ولی کی شاعری میں صوفیانہ جمال پرستی کا سیدھا سادا اظہار ملتا ہے۔ اس دور کے دہلوی شعراء نے حسن و جمال کے اس رجحان میں اپنے پختہ تہذیبی عناصر اور حسن و لطافت کو سمو کر انفرادیت پیدا کر لی ہے۔ اس اعتبار

سے ولی کی متابعت کے باوجود ان شعرا کا کلام اپنا جداگانہ کیف و رنگ رکھتا ہے جسے ہم کلام ولی پر اضافہ کہہ سکتے ہیں۔

یہی شعریت کے لئے جذبے کا خلوص ضروری ہے۔ یہ جذبہ صادق سوز و گداز کے علاوہ نشاط و سرور میں بھی ہو سکتا ہے، محمد شاہی عہد کی شاعری میں رہیں یہی طریقہ تقاضا تھا ہے جہاں شاعروں نے صنعتِ ایہام کے التزام کی بجائے جذبات نگاری کی ہے یا جذباتی خلوص کے ساتھ اس صنعت کا بے ساختہ استعمال کیا ہے، وہاں ان کے کلام میں شعریت اور تغزل بھی موجود ہے۔[1]

شعریت اور تغزل سے قطع نظر تاریخی اور لسانی اعتبار سے بھی ایہام گوئی کی بڑی اہمیت ہے۔ ایہام کی صنعت کے التزام میں شعراء نے خارجی زندگی کے حوالے سے بہت سے معاشرتی اور مجلسی کوائف بیان کر دیئے ہیں، جن کی روشنی میں ہم اس عہد کی تمدنی زندگی کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔

لسانی اعتبار سے یہ دور خاص اہمیت رکھتا ہے شمالی ہند میں فارسی کے بجائے اردو کو پہلی مرتبہ سنجیدگی کیساتھ تخلیقی مقاصد کے لئے استعمال کیا جانے لگا تھا۔ قدرتی طور پر اس دور میں فن کاروں کو اپنی زبان کی وسیع دامنی کا احساس ہوا اور انہوں نے صنعت گری کے شوق میں زبان کے ذخیرۂ الفاظ کو کھنگالنا شروع کیا، بقول ڈاکٹر محمد حسن ایہام گو شعرائے الفاظ کے پیکر تراشنے میں نمایاں حصہ لیا ہے، ایک لفظ معنوی حیثیت میں کتنا متنوع ہو سکتا ہے اور بیک وقت کتنے مفہوم ادا کر سکتا ہے، کتنے پہلوؤں کو سمو سکتا ہے۔ محاورہ کا جزو بن کر کس طرح ایک معنوی تبدیلی آجاتی ہے الفاظ کس طرح دوسرے الفاظ سے مربوط ہو کر اپنے معنی تبدیل کر سکتے ہیں ان لطیف نکات کی طرف جس طرح ایہام گو شعراء نے توجہ کی، اس سے قبل نہیں کی گئی تھی، ایہام گو شاعر کے نزدیک لفظ ایک گنجینۂ معنی کے طلسم کی حیثیت رکھتا ہے جس سے مختلف آوازیں اور مختلف نغمے پیدا ہوتے ہیں نغمیات کا یہ نیا ادراک زبان اور ادب کے ابتدائی دور میں خدمت کی حیثیت رکھتا ہے۔[2] یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ اردو کی لغت نویسی بھی اسی دور میں شروع ہوئی، غرائب اللغات از عبدالواسع ہانسوی کے بعد نوادر الالفاظ از خان آرزو اسی زمانے میں لکھی گئی، لغت نویسی میں اس طرح کی میکانکی شاعری زیادہ کام آتی ہے جس میں جذبات نگاری سے زیادہ الفاظ کی در دست کا خیال رکھا گیا ہو، ایہام گوئی کا یہ فائدہ، خواہ بالواسطہ سہی بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

۱۔ تخلیقِ شعر میں جذبے کے خلوص سے یہ شعراء بے خبر نہیں تھے اس جذباتی خلوص کا اظہار انکے بعض اشعار میں بھی ہوا ہے

دل غم سے کر کے لوہو، لوہو کا کر کے پانی ۔ انکھوں ستی بہایا تب آبرو کہایا (آبرو)

درد دل سے جس طرح بیمار اٹھتا ہے کراہ ۔ اس طرح ایک شعر مضمون کہے ہے گاہ گاہ (مضمون)

۲۔ دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر، ص ۲۸۷، لکھنؤ ۱۹۶۴ء۔

وہبی سوچ کی اہمیت

ڈاکٹر وزیر آغا

کسی زمانے میں دیومالا مذہب کی حیثیت میں زندہ اور فروغ پذیر تھی مگر آج اس کی یہ حیثیت باقی نہیں۔ دیومالائی مذہب پر اوّلین حملہ یونانی فکر کا تھا۔ سوفسطائیوں نے تو دیومالا سے اس کی ساری پُراسراریت چھین کر اسے عام زندگی کے واقعات و حادثات کا آئینہ قرار دے ڈالا۔ اور یوں اس کے سارے نقاب تار تار کر کے رکھ دیئے۔ مثال کے طور پر اگر اس اسطور کا ذکر آیا کہ بوریاس (BOREAS) اور یتھیا (ORETHYIA) کو اڑا لے گیا تھا جب کہ وہ سہیلیوں کی معیت میں سمندر کنارے کھیل رہی تھی تو سوفسطائیوں نے فوراً کہا کہ بوریاس شمالی ہوا کے سوا اور کچھ نہیں اور اڑا لے جانے کی حقیقت بھی بجز اس کے اور کیا ہو سکتی ہے کہ تیز ہوا نے اوریتھیا نامی ایک نازک اندام دوشیزہ کو سمندر میں گرا دیا اور وہ لقمۂ اجل بن گئی مگر سوفسطائیوں کے اس تجزیاتی عمل اور اساطیر کے واقعی پس منظر کو پیش کرنے کی کاوش کے برعکس سقراط نے ساری دیومالائی کو اس بنیاد پر مسترد کر دیا کہ جب میں ابھی اپنے بارے میں کچھ نہیں جانتا تو اس قسم کی لایعنی باتوں پر اپنا وقت کیوں ضائع کروں۔ سقراط کے اس نظریئے کو اس کے شاگردوں نے آگے بڑھایا اور دیومالا کو مسترد کر کے "ذات کی پہچان" پر ساری توجہ مرکوز کر دی۔

دیومالائی مذہب کو دوسرا صدمہ اس وقت برداشت کرنا پڑا۔ جب عیسائیت نے اس سے کوئی سروکار نہ رکھا۔ تاہم یہ اسلام تھا جس نے دیومالائی مذہب پر ایک کاری ضرب لگائی ہبل۔ عزیٰ۔ لات اور منات کی شکست دراصل دیومالائی مذہب کی شکست تھی۔ اسلام نے

---

[1] بعض مغربی مفکرین نے وہبی سوچ کے لئے MYTHICAL THOUGHT کی ترکیب استعمال کی۔

دیوتاؤں اور راکھشسوں کی کثرت کے نظریہ کو باطل قرار دیا اور ذاتِ واحد کی عبادت کے اس تصور کو پھیلایا جو نئے زمانے کا سنگِ بنیاد ثابت ہوا۔ چناں چہ اب یہ بات برملا کہی جا سکتی ہے۔ کہ دیومالائی مذہب ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ختم ہو چکا ہے۔ اور اس کے احیا کی کوئی بھی سعی اب مشکور نہیں ہو سکتی۔

مگر جس طرح انسانی جسم میں زندگی کے ارتقاء کی ساری داستان محفوظ ہے۔ بالکل اسی طرح انسانی سائیکی میں انسان کے تہذیبی ارتقاء کے سارے نقوش سلامت ہیں۔ اور دیومالا کو جنم دینے کا میلان بھی ان ہی نقوش میں سے ایک ہے۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ نقوش بے جان متحجر کی حیثیت نہیں رکھتے۔ بلکہ انسانی وجود اور شخصیت پر سدا اثر انداز ہوتے ہیں چنانچہ جہاں انسان میں جبلّت حیاتیاتی تحفظ کے لئے موجود ہے۔ وہاں متخیلہ ایک تخلیقی لپک کے طور پر زندہ ہے۔ نیز تعقلات قائم کرنے کی وہ روش بھی خاصی توانا ہے جو اس کی مادی زندگی کی ترقی اور بقا کے لئے ناگزیر ہے۔ بعض مفکّرین نے جبلّت متخیلہ اور تعقل۔ ان تینوں کو انسان کے تدریجی ارتقاء کے سنگ ہائے میل بھی قرار دیا ہے۔ یہاں اس نظریئے سے کوئی تفصیلی بحث مقصود نہیں۔ مگر اس بات کا اظہار یقیناً مقصود ہے۔ کہ ان تینوں کے ربطِ باہم سے بھی زیادہ اہم ان کا باہمی فرق ہے۔ واضح رہے کہ دیومالائی سوچ کے بارے میں ایک مروّج نظریہ یہی ہے کہ یہ انسانی فہم کے ارتقاء میں محض ایک ابتدائی اور طفلانہ دور سے متعلق ہے۔ اگر فہم کو متخیلہ کی ارتقائی صورت مان لیا جائے۔ تو اس نظریئے سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن اگر یہ بات ملحوظ رہے کہ تعقل اور متخیلہ حقیقت کو جاننے کے دو بالکل مختلف طریق ہیں۔ نیز وہ آج بھی اپنی الگ الگ ترقی یافتہ صورت میں موجود ہیں۔ تو پھر دیومالائی سوچ کو محض ایک ابتدائی اور نیم وحشی رجحان قرار دینا مشکل ہوگا پر سچ یہ ہے کہ ان دونوں کا طریقِ کار نیز میدانِ عمل ایک دوسرے سے قطعاً مختلف ہے۔ منطقی سوچ خود کو عام کاروباری مسائل اور سائنسی طریق میں منکشف کرتی ہے۔ اور دیومالائی سوچ کا اظہار، اسطور سازی، مذہب، آرٹ اور ادب میں ہوتا ہے۔ مقدّم الذکر کا طریقِ فکر بنیادی طور پر استقرائی ہے۔ اور اس کے ذریعے وہ اجزا کا مشاہدہ کر کے قوانین اخذ کرتی ہے جب کہ موخّر الذکر کا طریقِ فکر استخراجی ہے۔ اور وہ براہِ راست عرفان حاصل کرنے پر مائل ہے۔

کیسیرر نے لکھا ہے کہ وہبی سوچ مزاجاً کاروباری سوچ اور تفصیلات قائم رکھنے کی روش سے ایک بالکل جدا شے ہے۔ اور مزاجاً انکشاف و عرفان کے زمرے میں آتی ہے۔ دیو مالا کو سچ جاننے کی روش اب ختم ہو چکی۔ لیکن وہبی سوچ کا مخصوص انداز شاعری آرٹ، تصوف وغیرہ میں صرف ہونے کے باعث زندہ ہے۔ مثال کے طور پر وہبی سوچ کے طفیل قدیم انسان کو اس بات کا عرفان حاصل ہوا تھا کہ انسان اور دیگر اشیاء میں حدِ فاصل موجود نہیں۔ چنانچہ قدیم جنگلی تہذیب میں یہ خیال راسخ ہو گیا کہ انسان، پہاڑ، درخت، حیوان حتیٰ کہ بادل، چاند، سورج اور ستارے تک ایک ہی وسیع برادری میں شامل ہیں۔ یوں ان سب کو ان ہی جذبات کا حامل قرار دیا جانے لگا۔ جو جاندار سے مخصوص تھے۔ غور کیجئے کیا شاعری میں (ANIMISM) کا یہی رجحان موجود نہیں؟ کیونکہ شاعر کلی طور پر انسان، حیوان، شے غرض یہ کہ کائنات کے جملہ مظاہر کو ایک ہی وسیع برادری میں شامل کرنے پر سدا مائل رہتا ہے۔

شاعری میں بوڑھے درخت عمرِ رفتہ کو آواز دیتے ہیں۔ شاہ راہیں موبہ موچور اور عضو عضو نڈھال نظر آتی ہیں۔ سورج کی آنکھ شعلے اگلتی ہے۔ کلیاں شرماتی اور پھول قہقہے لگاتے ہیں۔ پہاڑ کے سر پر فضیلت کی دستار اور چاند کے چہرے پر معصیت کے داغ نمودار ہو جاتے ہیں وغیرہ صاف ظاہر ہے کہ شاعری نے (ANIMATION) کے اس رجحان کو خود میں سمو لیا ہے جو وہبی سوچ کا نتیجہ تھا۔

وہبی سوچ کے مختلف مراحل کو ملحوظ رکھیں تو منطقی سوچ سے اس کا فرق اور بھی واضح ہو جاتا ہے۔ دراصل وہبی سوچ نے منطقی سوچ سے کہیں پہلے جنم لیا تھا۔ اور اس لئے ابتداء منطقی سوچ سے ملوث ہوئے بغیر اپنی مجرد حیثیت میں موجود تھی۔ واضح رہے کہ آغاز کار میں انسان نے لاکھوں برس تک جنگل کی ایک نیم تاریک فضا میں زندگی بسر کی تھی۔ جہاں جبلت کا مکمل راج تھا۔ اس دور میں انسان نباتاتی سطح سے تو اوپر اٹھ آیا تھا۔ لیکن حیوانی سطح نے اسے اپنے شکنجے میں پوری طرح کس رکھا تھا۔ تاہم اسی زمانے میں اسے پہلی بار ایک مرئی قوت کا بھی عرفان حاصل ہوا۔ جو ہر شے میں رواں دواں تھی اور کہیں کہیں جمع بھی ہو جاتی تھی۔ یہ قوت مانا یا اسرار تھی اور اس کے عرفان کو وہبی سوچ کا اوّلین ثمر قرار دینے میں کوئی ہرج نہیں۔ کہ اس کے طفیل انسان نے خالص حیوانی سطح سے اوپر اٹھ کر سانس لینا شروع کیا اور اسے کائنات کے تمام مظاہر ایک ہی رقیق قوت میں بسے ہوئے محسوس ہونے لگے۔ ممکن ہے قدیم انسان کے اس اندازِ نظر کی تعمیر میں ایک حد تک اس کے اشتراکی اسلوب حیات نے بھی حصہ لیا ہو کیونکہ

ان ایّام میں سارا معاشرہ شہد کے چھتّوں کی طرح رہتا تھا۔ اور شخصی جائداد کے تصوّر سے نا آشنا تھا ظاہر ہے کہ ایسے اسلوبِ حیات کیلئے مانا کے تصوّر کی اجتماعیت ہی قابلِ قبول ہو سکتی تھی مگر اس کے بعد جب قدیم انسان قبیلوں اور ذاتوں میں بٹنے لگا اور شخصی جائداد وجود میں آنے لگی۔ تو اس کے ہاں خود کو دوسروں سے متمیّز کرنے کا رجحان بھی پیدا ہو گیا "من و تو" کے اسی احساس نے لاتعداد روحوں اور بد روحوں کے تصوّر کو مہمیز لگائی اور درختوں، پہاڑوں، دریاؤں، جانوروں وغیرہ کو الگ الگ روح کا حامل قرار دیا جانے لگا۔ اور ان کی خوشنودی کے حصول کے لیے پرستش کے بہت سے اسالیب بھی رائج ہو گئے۔ انسان کی تاریخ تہذیب میں یہ ایک خاصا طویل دور متصوّر ہوتا ہے۔

مگر پھر ایک وقت ایسا بھی آیا کہ قدیم انسان کے ہاں ایک تخلیقی جست وجود میں آئی اور دیبی سوچ نے نہ صرف ایک ایسی دیومالا تخلیق کی جس میں دیوتا اور دیویاں ایک پھلتے پھولتے ہوئے خاندان میں ڈھل گئے بلکہ ان کی کہانیوں کے پردے میں حقیقت کی یکتائی اور تخلیقی عمل کے ایک خاص پیٹرن کی جھلک نظر آنے لگی۔ بعض اوقات تو ان دیویوں اور دیوتاؤں کا ایک سربراہ بھی ظاہر ہوا جس کی قوّت باقی سب سے کہیں زیادہ تھی۔ یہ گویا ایک عالمگیر قوت کا احیاء تھا۔ ویسے دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ اس زمانے میں انسان کے ہاں قبیلوں اور ٹولیوں میں بٹنے کے بعد ملکوں اور سلطنتوں میں دوبارہ مجتمع ہونے کا رجحان بھی پیدا ہو گیا تھا۔ بالخصوص بڑے بڑے دریاؤں کے کناروں پر جو زرعی معاشرے وجود میں آئے تھے ان کے باعث چھوٹی بڑی سلطنتیں بھی ظاہر ہونے لگی تھیں۔ اور انسان ایک خوش باش خاندان کی طرح زندگی بسر کرنے لگے تھے۔ کچھ عجب نہیں کہ اس نئے اسلوبِ حیات نے ان کے متخیّلہ کو ایک نئی جہت اختیار کرنے پر مائل کیا اور دیومالا میں بھی بکھری ہوئی قوت از سرِ نو خاندان کے شخص میں مجتمع نظر آنے لگی۔ بہرکیف اسطور سازی کا یہ عمل منطقی سوچ کا نہیں بلکہ وہبی سوچ کا ایک ثمر تھا۔

اور شاید اسی لئے علم الانسان کے بعض ماہرین کو اساطیر میں انسانی ذہن کی نارمل کارکردگی کا فقدان نظر آیا ہے وہبی سوچ تا حال چار اہم مراحل سے گذری ہے۔ پہلا مرحلہ زندگی کی ہمہ گیری اور یکتائی کے اس عرفان کا تھا۔ جو "مانا" کے تصوّر سے اُجاگر ہوا۔ دوسرا مرحلہ اسطور سازی کا وہ عمل تھا جس کے تحت قدیم انسان نے دیوتاؤں کی کثرت کو اکثر و بیشتر ایک پھلتے پھولتے خاندان کی صورت میں اور کبھی کبھی ایک بڑے دیوتا کے تابع دیکھا۔ اس دور میں انسان نے دیوی دیوتا کی کہانیوں کے واسطے سے بعض ازلی و ابدی

حقیقتوں کا عرفان بھی حاصل کیا مثلاً اسطور میں خیر و شر کی آویزش ایک ضروری عنصر کے طور پر موجود تھی اور اس بات کو ظاہر کرتی تھی کہ کائنات میں روشنی اور تاریکی، مثبت اور منفی سدا ایک دوسرے سے متصادم رہتے ہیں۔ آگے چل کر جب اس جدلیات نے خود کو اہر مزد اور اہرمن یا گناہ و ثواب کی دوئی میں اجاگر کیا تو اس میں معاشرے کی نجات سے کہیں زیادہ فرد کی نجات کا تصور ابھر آیا۔ جو معاشرے کے اجتماعی اسلوب کے مقابلے میں فرد کی انفرادیت کے منظر عام پر آنے کا نتیجہ تھا۔ مگر یہ ایک الگ بحث ہے خیر و شر کی آویزش کو اجاگر کرنے کے علاوہ اسطور نے موت کے مسئلے کو حل کرنے کی بھی کوشش کی۔ مثلاً اسطور نے روح کی بقا کے تصور کو زندگی بعد از موت کے تصور سے اجاگر کیا۔ اوسائرس، اٹیس اور ایڈونس کی اساطیر بنیادی طور پر موت کے مسئلے کو حل کرنے کی کاوشیں تھیں۔ ان کی تعمیر میں قدیم انسان کے کچھ مشاہدات بھی شامل تھے۔ مثلاً بیج کے زمین کے نیچے جانے اور دوبارہ ایک پودے کے روپ میں برآمد ہونے یا سورج کے رات کی کوکھ میں اُترنے اور دوسری صبح خون آلود شفق میں سے جنم لینے کے مشاہدات وغیرہ۔ چناں چہ یہ کہنا ممکن ہے کہ انسانی تہذیب کے ارتقا میں اسطور سازی کا رجحان حقیقت کو جاننے کی ایک اجتماعی کاوش تھی۔ یہ شخصی تجربے کا نہیں بلکہ اجتماعی تجربے کا اظہار تھا۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ اس دور میں ابھی "فرد" پیدا ہی نہیں ہوا تھا۔ چنانچہ بعد ازاں فرد کی انفرادیت اُبھر آئی تو اجتماعی طور پر جاننے کا عمل "انفرادی طور پر جاننے کے عمل سے شکست کھا گیا۔ اور اس کے نتیجے میں دیو مالا کو مذہب کی حیثیت میں قبول کرنے کا میلان بھی ختم ہو گیا۔

ملحوظ رہے کہ دیو مالا کی کہانیاں بعض ازلی و ابدی حقیقتوں کے اجتماعی عرفان کا ہی ثبوت نہیں بلکہ معاشرتی سطح کے بعض حقائق کو جاننے کی بھی لاشعوری کاوشیں ہیں۔ مثال کے طور پر دیو مالا کے بیشتر اہم ہیرو کسی نہ کسی پُر اسرار انسانی تجربے اور اس تجربے سے پھوٹنے والی سچائی کا علامتی روپ ہیں۔ پرومیتھس انسانوں کے لئے آگ چرانے (یعنی روشنی مہیا کرنے) کے جرم کی پاداش میں جو دُکھ اٹھاتا ہے وہ انسانی برداشت اور جرأت کیلئے ایک حسین علامت ہے۔ یہ کہانی اس بات کو بھی واضح کرتی ہے کہ ہر دور میں روشنی مہیا کرنے والوں کو اس کی کتنی بڑی قیمت ادا کرنا پڑتی ہے۔ اسی طرح سسی فس بھری کائنات میں انسان کی بے بسی کی علامت ہے۔ اس کے مقدر میں یہ بات مرقوم ہے کہ وہ ایک بھاری چٹان پہاڑ کی چوٹی تک لے جائے۔ لیکن چوٹی کے قریب پہنچتے ہی یہ چٹان لڑھک کر دوبارہ زمین پر آگرے اور

سسی فس کو اگلی صبح از سر نو اپنی مہم کا آغاز کرنا پڑے۔ نوک زبان سے تا تواں کرنے اور صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی۔ دوبارہ بلند کے مرحلے سے بار بار گزرنے کے جس تجربے کا اظہار شاعری میں ہوا ہے۔ اس کی اوّلین جھلک دیو مالا کی اس کہانی میں ملتی ہے۔ پھر سائکی کا قصہ لیجیے۔ کہ سائکی روح کی اس کاوش کے لئے ایک علامت ہے۔ جو اس کی تکمیل کے لئے انتہائی ضروری ہے وہ اس کاوش کے دوران غلطی کی مرتکب ہوتی ہے۔ یعنی منع کرنے کے باوجود اپنے خاوند امیور (AMOR) کا براہ راست نظارہ کرتی ہے اور اس کے نتیجے میں کڑے دکھ جھیلتی ہے۔ لیکن بالآخر امیور کو پانے میں کامیاب بھی ہو جاتی ہے۔

براہِ راست نظارہ کرنے کا کرب ناک تجربہ سائکی اور امیور کی دیو مالا کا مرکزی نقطہ ہے۔ اور اس کی جھلک متعدد نظموں بالخصوص "دی لیڈی آف شیلٹ" میں صاف دکھائی دیتی ہے۔ لیڈی آف شیلٹ کو یہ حکم ملا تھا کہ وہ زندگی کو صرف آئینے میں سے دیکھے۔ مگر ایک روز جذباتِ محبت سے مغلوب ہو کر اس نے آئینہ سے نظریں ہٹائیں اور اپنے محبوب کے چہرے پر مرکوز کر دیں۔ اور یوں آئینے کے ساتھ خود بھی ریزہ ریزہ ہو گئی۔ دیو مالا کا ایک اور علامتی کردار اوڈی سیس ہے (ODYSSEUS) اوڈی سیس انسان کی آوارہ خرامی اور مہم جوئی کیلئے ایک علامت ہے۔ اور اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ کائنات ہی نہیں بلکہ انسان بھی سدا سے خود کو متحرک رکھنے پر مائل ہے۔ اوڈی سیس کے سفر میں لوٹس ایٹرز کا نمودار ہونا انسانی عزائم کو سلا دینے کی وہ کوشش ہے جسے اوڈی سیس اپنی فطری بے قراری کے باعث مسترد کر دیتا ہے۔ انسانی تجسس کا نہایت خوبصورت اظہار دیو مالا کی اس کہانی کا موضوع ہے۔

اوپر وہبی سوچ کے دو مراحل کا ذکر ہوا۔ اس کا تیسرا مرحلہ وہ تھا جب اسطوری سوچ مذاہب کو تحریک دینے میں صرف ہوئی اور چوتھا جب وہ آرٹ اور ادب وغیرہ کی تخلیق کا باعث بنی۔ اپنی ان حیثیتوں میں وہ آج بھی زندہ اور فعال ہے۔ بالخصوص شاعری میں نہ صرف منطقی اندازِ فکر کے مقابلے میں وہبی سوچ کا عمل دخل بہت زیادہ ہے بلکہ اس میں ANIMISM کا خاص رجحان نیز اساطیر کو کبھی حوالے کے طور پر، کبھی استعارتاً اور کبھی علامتی انداز میں پیش کرنے کی روش بھی عام ہے۔ یہ مجبوری بھی ہے کیونکہ جب شاعر غواصی کے عمل میں ہوتا ہے تو قدرتی طور پر اس دور کی سیاحت بھی کرتا ہے۔ جو انسانی تہذیب تاریخ میں ایک نہایت اہم دور تھا اور انسانی سائکی کی علامات میں آج بھی محفوظ ہے۔

اور اب ایک آخری بات! کائنات کے جملہ مظاہر کے پسِ پشت ایک ایسی بے پناہ اور عظیم روحانی

قوت MYSTIC FORCE کارفرما ہے۔ جس کا براہِ راست نظارہ ممکن ہی نہیں وہبی سوچ جو منطقی اندازِ فکر سے ایک الگ شے ہے۔ اس قوت ہی کا ایک لونی جزو ہے۔ لیوی برہل نے وہبی سوچ کو منطقی سوچ سے کم تر ثابت کرنے کی دُھن میں یہ کہا ہے کہ وہبی سوچ تو محض ایک MYSTIC FORCE ہے تاہم حقیقت یہ ہے کہ اس نے اپنے اس بیان میں اس سوچ کی اہم ترین صفت کو اجاگر کر دیا ہے۔ کیونکہ یہ ایک ایسی عالمگیر روحانی قوت کا حصّہ ہے جسے مختلف علماء نے مختلف نام دئے ہیں۔ اور جس کے روبرو آنے کو تقریباً سبھی نے ایک لرزہ خیز تجربہ قرار دیا ہے۔ ینگ کا اجتماعی لاشعور اپنی عریاں مجرد اور بے نام صورت میں اس قوت ہی کے ایک ایک پہلو کو پیش کرتا ہے۔ صوفیوں کے مطابق اس قوت کا براہِ راست جلوہ دیکھنے والے کو بھسم کر دیتا ہے۔ مگر انسان نے وقتاً فوقتاً نقاب میں سے جلوہ ضرور دیکھا ہے۔ پھر نہریں سی نکال قوت کے اس سیلاب سے مستفید ہونے کی کوشش کی ہے۔ مذاہب نے اس قوت کے فیوض سے بہرہ مند ہونے کا ایک ارفع ذریعہ مہیا کیا ہے۔ اسی طرح یہ قوت آرٹ اور ادب وغیرہ کے واسطے سے بھی منکشف ہوئی ہے۔ وہ زمانہ جس میں مذہبی اقدار زندہ ہوتی ہیں۔ اور ادب آرٹ وغیرہ کو فروغ ملتا ہے۔ تو قوت کا سیلِ رواں تعمیری کاموں میں صرف ہوتا رہتا ہے۔ مگر جس زمانے میں مذہبی اقدار رُو بہ زوال ہو جاتی ہیں۔ یا آرٹ اور ادب کے سرچشمے سوکھ جاتے ہیں۔ یا پھر عارفوں کی آمد کا سلسلہ رُک جاتا ہے۔ تو اس قوت کا غیظ و غضب ایک آبی طوفان کی طرح ہر شے کو ملیا میٹ کر دیتا ہے۔ مجھے کیسیرر کے اس خیال سے اتفاق نہیں کہ اس قوت کو آرٹ ادب اور مذہب وغیرہ دبا دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سب تو اس قوت کے اظہار کے ذریعے ہیں۔ اور اسی کے لمس سے ثمر دار بھی ہوتے ہیں۔ مگر ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر یہ ذرائع دریافت نہ ہوتے تو یہ قوت بنی نوعِ انسان کو جلا کر خاکستر کر دیتی۔ انسان کے لئے اس قوت کا براہِ راست نظارہ ناممکن ہے۔ مگر وہ مذہب تصوف اور فنونِ لطیفہ کے ذریعے اس کی ایک جھلک ضرور پا سکتا ہے

جمالیاتی قدریں

ڈاکٹر تاثیر

اس مضمون میں "ادب" کا لفظ جملہ جمالیاتی کارروائیوں (مصوری، موسیقی وغیرہ) پر حاوی ہے۔

قدر سے مراد نیک و بد، بھلے برے کی پہچان کے معیار ہیں۔ ان قدروں کا اطلاق اس ذہنی حالت پر ہوگا۔ جو کسی ادبی تصنیف سے پیدا ہوتی ہے۔ اگر تنقید کا دائرہ تفسیر و تشریح تک محدود کیا جائے ("فقط" اور "محدود" سے اس نقطۂ نظر کی تحقیر مقصود نہیں) تو اقدار کی بحث غیر ضروری ہو جاتی ہے لیکن اگر بھلے برے کی تمیز کرنا ہے تو پہلے ان اقدار کی تمیز کرنا ہے تو پھر پہلے ان اقدار کے صحیح معنی سمجھنے چاہئیں بعد میں ان کا اطلاق کیا جا سکتا ہے۔ گو ادبی تنقید میں عام دستور رہا ہے کہ ادبی کلموں کو نیک و بد تو قرار دے لیتے ہیں۔ لیکن ان اقدار کے مفہوم کو یا سمجھا نہیں جاتا یا ان کا اظہار نہیں کیا جاتا۔ بس کہہ دیا کہ یہ نظم بھلی ہے یا بری ہے۔ گری کھائی تو کہہ دیا کہ یہ ترقی پسند ہے یا نہیں ہے۔ لیکن یہ نہ سمجھا (یا نہ بتایا) کہ اس کا مطلب کیا ہے۔ اقدار کے بنیادی اصولوں پر ہمارے ہاں بہت کم بحث ہوئی ہے۔ "بہت کم" احتیاط کے طور پر لکھا ہے۔ غالباً اردو میں اس قسم کی بحث کبھی نہیں ہوئی۔

واضح رہے کہ اقدار کی سمجھ سے صحیح تنقید کا ڈھب نہیں آجاتا۔ البتہ اعلیٰ تنقید کے لئے اقدار کی سمجھ ضروری ہے (صحیح اور اعلیٰ تقریباً مترادف ہیں۔) ذوق، قوت، مشاہدہ، تفکر، توازن وغیرہ ایسی صفات ہیں جن کا ہونا صحیح تنقید کے لئے لازمی ہے۔ لیکن یہ دوسری بحث ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ صحیح تنقید کیا ہے۔ "صحت" سے کیا مراد ہے؟

کیا صحت کی اقدار مطلق ہیں؟ یعنی کیا ایک نظم یا افسانہ بذات خود اچھا یا برا ہو سکتا ہے؟ انسانی رائے کے بغیر؟ کیا اس کے اندر ایسی صفات ہیں کہ ان کی بنا پر تاریخی اور معاشرتی تبدیلیوں کے باوجود ایک مستقل، قائم بالذات فیصلہ کیا جا سکتا ہے؟ اس مسئلے کا ایک عام فلسفیانہ پہلو ہے۔ میں اس نظریاتی بحث میں نہیں

پڑنا چاہتا کہ کیا اشیاء کی کوئی خارجی حقیقت بھی ہے یا وہ انسانی ذہن ہی کا نتیجہ ہیں۔ مگر اس سلسلے میں ایک سیدھا سادہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا ادبی تصانیف کے متعلق ماہر نقادوں میں عموماً اتفاق رائے ہوتا ہے؟

اس سوال کی عبارت میں "ماہر" اور "عموماً" کے الفاظ اہم ہیں۔ "ماہر" سے مراد وہ لوگ ہیں جن میں قدرتی ذوق کے ساتھ تفکر، علم، اور توازن ہو۔ "عموماً" کا اضافہ اس لئے کیا ہے۔ کہ غیر علمی معاملات میں سو فیصد اتفاق رائے ناممکن ہے۔ منطقی طور پر اگر ایک معاملہ میں بھی کامل اتفاق رائے نہ ہو تو صحت کا "اقدار مطلق" ہونا مشکوک ہو جاتا ہے۔ اور پھر "اتفاق" کے مختلف مدارج بھی پیش نظر رکھنے چاہئیں۔ ایک نظم کو مختلف وجوہ سے اچھا یا بُرا کہا جا سکتا ہے۔ تنقیدی معیار کے اختلافات کے باوجود اچھا ہونے اور بُرا ہونے کے متعلق اتفاق ہو سکتا ہے۔ کیا ادبیات میں اس قسم کا جامع اتفاق رائے واقعتاً پایا جاتا ہے یا نہیں؟

لکھنؤ اور دہلی کے شعراء کے متعلق ہمیشہ اتفاق رائے نہیں رہا۔ اگر شعرا کو الگ الگ جانچا جائے تو ایک ہی سکول کے شعرا کے متعلق بھی رائے بدلتی رہی ہے۔ دو بڑے شاعروں کی مثال لیجئے۔ غالب اپنے دور میں ذوق کا ہم رتبہ نہیں سمجھا جاتا تھا۔ حالی کی "یادگار غالب" کے بعد غالب کی طرف توجہ عام ہوئی۔ لیکن جس طرح بجنوری نے اسے جانچا اس طرح طباطبائی نے اس کی قدر نہیں کی۔ غالب کے "طرز بیدل" کے اشعار کے قدر دان اب بھی موجود ہیں۔ لیکن ان کا زور کم ہو رہا ہے۔ ملک میں فارسی کے ذوق کے کم ہونے سے غالب کے کلام کو مختلف طریقے سے دیکھا جا رہا ہے۔ لکھنؤ میں معیار پارٹی نے اوّل اوّل غالب کو اچھا سمجھا۔ اس سے پہلے وہاں کے نقاد غالب کو نظر انداز کرتے رہے۔ اقبال کے متعلق نقادوں کی رائے بدلتی رہی۔ یو۔ پی۔ نے دیر تک اقبال کو بُرا سمجھا اور یہ مانا تو مانا کہ وہ شاعر کم ہے، فلسفی زیادہ ہے۔ اور اب اقبال کے بہت سے نقاد اس کے سیاسی عقائد کی وجہ سے اسے اچھا سمجھتے ہیں۔

غرض غالب اور اقبال کے متعلق اتفاق رائے کچھ ایسا نمایاں نہیں۔ حال ہی میں پنجاب یونیورسٹی نے ایم۔ اے اردو نصاب میں غالب اور اقبال کا ایک پرچہ مقرر کیا ہے۔ اس میں غالب کے لئے غالباً تیس نمبر رکھے ہیں اور اقبال کے لئے ستر۔ لکھنؤ یونیورسٹی میں شاید اقبال شامل درس نہیں! ——— ایسا ہی دوسرے شاعروں کا حال ہے۔ کبھی اکبر کو اقبال سے بڑا، پھر ہم پایہ شاعر سمجھا جاتا تھا۔ آج کل اکبر کی طرف توجہ کم ہے۔ نظیر اکبر آبادی کو پہلے قابل توجہ نہیں سمجھتے تھے۔ پھر ایک ایسا دور آیا کہ اسے نئی شاعری کا باوا آدم سمجھا گیا۔ نیچرل شاعری کا اور اب ترقی پسند حلقوں میں اسے عوام کے اوّلین شاعر کا رتبہ دیا جاتا ہے

غرض شعرا کو مختلف زاویوں سے مختلف طرح جانچا گیا۔ اور کسی ایک کے متعلق وہ "جامع" اتفاق رائے نہیں پایا جاتا جس سے یہ ثابت ہو کہ اقدار "مطلق" ہیں قائم بالذات ہیں۔ ہم عصر ادیبوں کا تو حال اور کھلا ہے اس سلسلے میں تحسین و تنقیص کے معیار بہت کم دائرۂ ادب میں آتے ہیں اچھے برے کی تمیز اچھے اچھے نقاد بھی کچھ عجیب طرح کرتے ہیں۔ عظیم آباد کے کلیم صاحب نے اردو شاعری کا پورا احوال لکھ کر یہ ثابت کیا کہ ان کے والد صاحب اردو کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ اور اس سلسلے میں جو اقدار قائم کیں وہ عجوبا ادب ہیں اصنافِ سخن کے متعلق قطعی کلیے مقرر کیے ہیں اس طرح کہ غزل ایک وحشی صنفِ ادب ہے" اس سے جوش ملیح آبادی کو بھی جو غزل کے خلاف ہیں۔ اتفاق نہیں ہوگا۔ کبھی غزل ہی مؤقر صنف ادب سمجھی جاتی تھی۔ پھر نیچرل شاعری کا دور آیا۔ پھر قومی شاعری، پھر انقلابی شاعری، ساتھ ساتھ بے قافیہ، آزاد، سانیٹ اور جانے کس کس نوع کا چرچا رہا۔ نقاد الگ الگ ادا پر مٹتے رہے اور ایک نے ایک ہی ادا کو جمالی قدر قرار دیا۔

اس بے اتفاقی کے باوجود کہا جاسکتا ہے کہ گو نقادوں کی پسند بدلتی رہی مگر ان کی تحسین بلکہ استحسان کا نہج ایک ہی رہا۔ "پسند" اور "استحسان" کا یہ فرق ادبی تنقید کی اصطلاحات میں رواج پانے کے قابل ہے۔ بسا اوقات یہ ہوتا ہے کہ ذاتی وجوہ کی بنا پر ایک نقاد کو ایک شعر، افسانہ یا نظم بہت پسند ہے۔ لیکن وہ تحسین ناشناس کا مورد نہیں بنتا۔ اس کو استحسان کی نظر سے نہیں دیکھتا۔ کئی مرتبہ اپنی پسند کو خود ہی ادبی رائے کا رتبہ نہیں دیتا۔ مجھے اس پر دورِ حاضر کے انگریزی کے سب سے زیادہ مؤقر ادیب ای۔ ایم فوسٹر (E. M. FORSTOR) کی ایک کہی ہوئی بات یاد آگئی۔ مرحوم دہلی کے آخری دور کا واقعہ ہے۔ فوسٹر میرے ہاں ایک مختصر سی ادبی محفل میں شریک ہوئے، ادبی اقدار کا ذکر ہو رہا تھا۔ میں نے کہا (انگریزی کے شاعر) ہاؤس مین کے پاس ایک نہایت مفید مقیاس الادب تھا۔ وہ کہتا ہے کہ جب کوئی اچھا شعر پڑھا جائے میرے رونگٹے اس طرح کھڑے ہو جاتے ہیں کہ ان پر استرا چلانا محال ہو جاتا ہے۔ فوسٹر نے اپنے مخصوص انداز میں دھیمی آواز میں ٹھم ٹھم کر کہا کہ میں اپنے محرکات کو ہمیشہ شک کی نگاہ سے دیکھتا ہوں۔ کسی نظم یا ڈرامے کو دیکھ کر اگر آبدیدہ ہو جاؤں تو فوراً خبردار ہو جاتا ہوں۔ کہ اس میں محض سطحی اپیل نہ ہو۔ عموماً تفکر سے پرکھنے پر یہی معلوم ہوا ہے کہ کسی ذاتی یاد کی وجہ سے دل کو ٹھیس لگی۔ آنکھ میں آنسو بھر آئے۔ ذاتی پسند، ادبی تحسین سے مختلف ہے: اس محفل کی یاد میں ایک

بے تعلق سی بات کہہ دوں۔ فوسٹر حضرت نظام الدین اولیاء کی درگاہ پر گیا تو بہت متاثر ہوا حسن نظامی صاحب نے دوسرے دن اس کا اشتہاری چرچا کیا۔ مجھے اس سے وہم ہوا کہ شاید فوسٹر بھی بہک گیا، تو میں نے خواجہ حسن نظامی کے متعلق ان کی رائے کرید کر پوچھی۔ کہنے لگا "خود ساختہ ولی ہے خود ساختہ ولی" غرض اس معاملے میں بھی اس کی ژرف نگاہی قائم رہی۔

تو کہا جا سکتا ہے کہ نقادوں کی رائے میں اختلاف محض سطحی ہوتا ہے جو ذاتی پسند کے اظہار سے ہوتا ہے۔ مگر ادبی استحسان (نقادانہ رائے) میں اتفاق رائے ہوتا ہے۔ غالب کو سب اچھا شاعر سمجھتے ہیں (گو ڈاکٹر لطیف نہیں مانتے) شیکسپیر کو دنیا نے مانا ہے۔ وغیرہ وغیرہ! ــــــ اس میں فیشن کو بھی دخل سہی، لیکن اس قسم کا اتفاق رائے ایک حد تک موجود ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ جہاں تک ادب کے فنی پہلو کا تعلق ہے۔ ادبی اقدار میں اتفاق رائے ہو جاتا ہے۔ لیکن اس سے زیادہ عمیق سطح پر اختلاف زیادہ نمایاں ہونے لگتا ہے۔ عمیق کا لفظ شاید نامناسب ہے۔ اس میں فن کاری کی تحقیر کا پہلو نکلتا ہے۔ یوں بھی معنی اور صورت میں تمیز کرنا غلط بات ہے۔ لیکن یہ درست ہے کہ محض صورت کا حسن اتفاق رائے سے جانچا جا سکتا ہے۔ مگر معنوی محاسن کی پرکھ میں کھلبلی سی مچ جاتی ہے اس کے خلاف کہا جا سکتا ہے کہ فنی پہلو کی بھی کئی نوعیں ہیں۔ لکھنؤ میں مدت تک ضلع جگت کو ادبی قدر سمجھا گیا۔ آج ہمارے ہاں بھی ایک آدھ نو وارد ایسے ہیں کہ ان کا ادبی سرمایہ "ضلع" ہی ہے۔

کہنے لگے کہ حضور کچھ عرض کرنا چاہتا ہوں۔ بولے کہ طویل نہ ہوں۔ "واد ملی" کیا عمیق بات کہی ہے۔

مختصر یہ کہ ادب کی مطلق اقدار کی تلاش گویا عنقا کا شکار کرنا ہے۔ خالص بالذات، مطلق اقدار، ادب کیا کسی بھی شعبۂ حیات میں نہیں ہوتیں۔ تو کیا اس کا یہ مطلب ہوا کہ (آرٹ) ادب کے معاملہ میں من مانی چلتی ہے۔ پسند اپنی اپنی، مذاق اپنا اپنا۔ گویا ایک تاراج کا عالم ہے کہ جو چاہو کہو جو چاہو کرو۔ سب اچھا، سب بہت خوب یہ نتیجہ مطلق اقدار کے انکار سے نکلنا لازمی نہیں۔ (مطلق خارجی) اور ذاتی (داخلی) اقدار کے علاوہ ایک اور راستہ بھی ہے۔ اور وہ اضافی اقدار کا مسئلہ ہے۔ اس پر بحث کے لئے ایک اور مجلس آراستہ چاہیئے۔ سب فیصلے ایک ہی نشست میں نہیں ہو سکتے۔

کلاسیک کیا ہے

سید عابد علی عابد

ایک اعتبار سے کلاسیک کا تعلق قدامت سے مسلم ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ فنکار کو کلاسیک کی تحریر کے وقت بھی یہ معلوم نہیں ہوتا کہ میں ادب کا شاہکار لکھ رہا ہوں۔ مرورِ زمان، وقت کی رفتار، متواتر انکشافات تو کسی فن پارے کے متعلق یہ فیصلہ صادر کرنے میں ممد و معاون ہوتے ہیں کہ وہ کلاسیک ہے یا نہیں۔ یہ کہ آج کل کلاسیک نہیں لکھا جا سکتا۔ میرا مفہوم صرف یہ ہے کہ یہ مسئلہ کہ آیا کلاسیک لکھا گیا ہے یا نہیں، کافی مدت کے بعد طے ہو گا۔

اب تک جن کتابوں کو کم و بیش متفقہ طور پر کلاسیک تسلیم کیا گیا ہے انہیں انگلیوں پر گنا جا سکتا ہے۔ ہومر اور ورجل کی منظومات، فردوسی کا شاہنامہ، رومی کی مثنوی، ڈانٹے کی نظم "طربیہ مقدسی"، حافظ کی غزل۔ ولی کی غزل غالب کی غزل کلاسیک ہیں۔ ان کلاسیکوں میں سب سے کم رتبہ غالب کا ہے۔ اس کی وجہ میں ذرا آگے چل کے عرض کر دوں گا۔

ہر چند کہ لفظ و معنی میں اور خیال و پیکر میں اختلاف صرف نظریاتی طور پر ممکن ہے بلکہ معانی مناسب الفاظ کو مشروط و معین کرتے ہیں۔ اس کے باوصف کسی حد تک ادبی فن پاروں کو ہیئت و مواد کے اعتبار سے نظریاتی طور پر ہی سہی، علیحدہ علیحدہ دیکھا جا سکتا ہے۔

جہاں تک کلاسیک کے مواد، موضوع معانی، خیال اور مغز کا تعلق ہے مسلمہ کلاسیکی تصانیف پر غور کرنے سے معلوم ہو گا کہ ان میں ایک قدرِ مشترک بدونِ استثنیٰ پائی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ موضوع شاعر کی ملی حدود میں رہ کر بھی ان حدود سے ماورا ہو کر عالمِ انسانیت کی مشترک اقدار کو چھونے لگتا ہے۔ بالفاظِ دیگر کلاسیک کا موضوع بنیادی اور اساسی FUNDAMENTAL ہوتا ہے یعنی ابتدائی ELEMENTARY نہیں۔ یہ بات اس لئے کہی گئی ہے کہ بعض لوگ ابتدائی اور سطحی موضوعات میں اور بنیادی اور اساسی موضوعات میں فرق نہیں کیا کرتے۔ کلاسیکی موضوع کی یہ ہمہ گیری

بادی النظر میں بھی دکھائی دیتی ہے لیکن بالغ نظر نقاد اس کی باریکیوں سے زیادہ آگاہ ہوتا ہے۔ شاہنامہ قدیم ایران کی ثقافتی عظمت اور اس کی تاریخ کے نشیب و فراز کی داستان ہے لیکن اس داستان میں ایران اور ایران کی تاریخ دراصل عالم انسانیت کی تاریخ رقم کرنے کا بہانہ سا بن گئی ہے۔ تمدنی سیلاب کے اتار چڑھاؤ، مختلف اقوام کے تال میل سے ایک نئے تمدنی مزاج کا طلوع، تہور اور شجاعت کی وہ ولولہ انگیز داستانیں جو وطن پرستی سے بلند ہو جاتی ہیں۔ عورتوں کی بیک وقت سنگ دلی اور رقتِ قلب عشق و محبت کے وہ قصے جو ملی شعور سے مربوط ہیں۔ یہ سب چیزیں شاہنامے میں گھل مل گئی ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ ان داستانوں کے کردار اہلِ ایران نہیں بلکہ اصلاً انسان معلوم ہوتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے رستم، سہراب، تہمینہ، گیتباد، اسفندیار سب علامتیں ہیں۔ ہفت خوانِ رستم میں اور ہفت خوانِ اسفندیار ہر گلبرز کی سات مہمات منعکس ہیں۔ ایرانی ملت کا باریک نقاب اشعار کے چہرے سے اٹھا دیجیے تو انسان فرشتہ اور حیوان، وفادار اور غدار، بزدل اور سرکف، جانفروش اور سست کوش، ہر رنگ کا انسان ہر طرح کے اتار چڑھاؤ سے دوچار ہوتا ہوا نظر آئے گا۔

فردوسی کا دائرہ حماسۂ ملی کا دائرہ ہے یہاں کا ایک نسبتاً جلدی وجود میں آتا ہے کہ موضوع کی عظمت ملی شعور اور افسانوی مواد کی کثرت مصنف کو انتخاب کے ایسے مواقع بہم پہنچاتی ہے جو اور کسی دائرے میں نہیں ملتے۔ لیکن مثنوی مولانا روم پر غور کیجیے۔ یہ حماسۂ ملی کے دائرے سے کلیتہً خارج ہے۔ اس کا دائرہ علم باطن، عرفان اور سلوک کا ہے اور ظاہر ہے کہ سلوک کے وہی منازل و مراحل مولانا رومی کے پیش نظر ہیں۔ جو ایرانی اور اسلامی تصوف سے خاص ہیں۔ اس کے باوصف تصنیف کے مندرجات اس کی داستانیں، اس کی مثالیں اسلامی تصوف کی حدود سے بلند ہو کر عالم گیر اور آفاقی تصور کے مقام پر اسرار تک پہنچتی ہیں۔ معرفتِ ذاتِ انسانی ہو یا عرفانِ ذاتِ ربانی، رومی ہر ملک و ملت کے ہر طالب حقیقت کو ہر مرحلے پر ہر وقت ان مقامات پر لے جاتا ہے جن تک پہنچنے کی ازلی جستجو انسان کے دل میں سلگتی رہتی ہے۔ آج تک رومی نے تصوف کے دائرے میں ہر طالب حقیقت کی رہنمائی کی ہے۔ یہاں تک کہ اقبال نے جو رہنماؤں سے سخت ہراساں تھا، تبصرہ ان کی رہنمائی کا اعتراف کیا ہے۔ مشرق اور مغرب کے نقادوں میں ارباب معرفت میں اسی تصنیف سے مستفید و مستنیر ہونے کا اعتراف کیا ہے۔ مثنوی کے بہت سے حصے ایسے ہیں جن کا مقام ادبی اور معنوی اعتبار سے بہت بلند نہیں لیکن اس کے باوصف اس کے مطالب کی آفاقیت اور عالم گیری نے ہمیشہ ہر طالب حقیقت کو مسحور و مرعوب رکھا ہے۔

یہی حال حافظ کی غزل کا ہے۔ ظاہر ہے کہ حافظ کا دائرہ حماسۂ ملی اور معرفت و سلوک سے بالکل مختلف

ہے۔ وہ وارداتِ تخصی اور کوائف ذاتی سے بحث کرتا ہے اور بڑے سلیقے سے جذبے کی اُس انفرادی شکل کو بیان کرتا ہے جس سے وہ متکیف ہوا ہے۔ مراد یہ ہے کہ وہ ابتدائی جذبات کا سطحی بیان نہیں کرتا بلکہ جذبات کی وسعت لطافت اور نفاست کا ترجمان ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ حافظؔ نے اپنے انفرادی اور تخصی واردات و حالات کو اس تعمیم سے بیان کیا ہے کہ ان میں عالمگیریت کا عنصر پیدا ہو گیا ہے۔ اس سے بحث نہیں کہ حافظ زوال پذیر ہے یا نہیں۔ فرار آمادہ ہے یا نہیں۔ زندگی کی سنگین حقیقتوں سے گریزاں ہے یا نہیں۔ بحث اس بات سے ہے کہ حافظ نے الہاماتِ شعری کو ہم تک اس خوبی سے منتقل کیا ہے کہ زندگی کے متعلق ایک پورا نقطۂ نظر، ایک پورا فلسفہ، ایک مکمل نظامِ اخلاق، ایک دبستانِ فکر ہمارے سامنے آگیا ہے۔ حافظؔ ان لوگوں کی زندگی کا ترجمان ہے اور ان کی تعداد دنیا میں کم نہیں جو لذت کو خیرِ برتری تصور کرتے ہیں اور جس کے ہاں نشاط کا لمحۂ حاضر کہ مستقبل کی طرف جا رہا ہے۔ اس کو اپنی گرفت میں لے آنا بہت بڑی سعادت ہے۔ اس نقطۂ نظر کو اس دبستانِ فکر کو حافظؔ نے اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ اقبال نے گمراہ کہا۔ قوموں کے لئے حافظ کی غزل اٹیلا اور چنگیز خان سے زیادہ برباد کن اور غارت گر ہے۔

یہی حال ولی کی غزل کا ہے۔ اس کی غزلوں میں دکن کی وہ سالونی سلونی چنچل ناز ہنستی بولتی، کھل کھیلتی، رنگ رلیاں مناتی نظر آتی ہے جس کے جسم کا تناسب اجنتا کی غاری تصویروں کے ذریعے ہم پر ظاہر ہوا ہے۔ اب بھی بمبئی اور اس سے ذرا آگے بڑھیئے تو ان علاقوں میں حسن رنگ سے بے نیاز ہو گا۔ نقشے کا تیکھا پن اور جسم کا تناسب یہی اصل حسن شمار کیا جائے گا۔ صرف یہی نہیں بلکہ ولی کے ہاں فارسی شاعری کی روایت کے برخلاف پہلی بار محبوب کے روپ میں عورت نظر آتی ہے لیکن اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ ولیؔ حسن کو عورت کے روپ یا جسم سے مخصوص سمجھتا ہے۔ وہ ہر جگہ حسن کا طالب ہے۔ احمد آباد میں ہو یا اورنگ آباد میں۔ ناز بھری چنچل میں ہو یا امرت لعل میں۔ پھول کی شگفتگی میں ہو یا تبسم کی لکیر میں حسن بہر حال حسن ہے۔ ولیؔ بھی حافظؔ کی طرح ایک دبستانِ فکر کا ترجمان ہے اور اس کے مقلد بھی تھوڑے نہیں۔ وہ یہ کہ حسن نہ کسی قوم کی میراث ہے نہ کسی جنس کی۔ رنگ سے اسے کوئی تعلق نہیں۔ حسن کامل تناسب کا دوسرا نام ہے۔ ولی کا کلام تمام کا تمام ایک طرح اس نظریے کی تفسیر ہے اور اس کا اثر عالمگیر ہے۔ حسن کی تمام اداؤں اور دلبری کے تمام قرینوں سے آگاہ ہونے کے بعد ولی شعر کہتا ہے وہ حسن کا محرمِ اسرار ہے۔ رموزِ جمال کا مصحفی ہے۔ نے جمال کی تصویر کشی کا گُر اسی سے سیکھا ہے۔ اردو شاعروں میں ولی کے سوا کوئی ایسا شاعر نہیں جس کی نظر حسن اور دلبری کی تمام اداؤں پر اتنی گہری پڑتی ہو اور جو رموزِ جمال سے اس طرح آگاہ ہو۔

غالب نے اردو کے تمام امکانات کو شٹول کر شخصی واردات کی نہایت دقیق اور بلیغ تصویر پیش کی ہے لیکن ولی کے مقابلہ میں وہ کم رتبہ ہے اور اگر اسے کلاسیک کا مقام نہ بھی دیا جائے تو چنداں مضائقہ نہیں۔

کلاسیک کی دوسری صفت یا شناخت یہ ہے کہ کلاسیک کا مصنف ذہن متوازن رکھتا ہے اور جہاں ادب کو اخلاقی تبلیغ کا آلۂ کار نہیں بناتا وہاں ادب کے ذریعے اخلاقی نظاموں کا قلع قمع بھی نہیں کرنا چاہتا۔ مراد یہ کہ وہ چیز جسے کانٹ نے حاسۂ اخلاق کہا ہے، ہر کلاسیک میں کم و بیش موجود ہوتی ہے۔ یہ حاسۂ اخلاق بنیادی اور اساسی فضائل کو درست تسلیم کرتا ہے۔ ہر بڑا فن کار کم و بیش اخلاق سے ماورئی یا AMORAL ہوتا ہے۔ یہی کلاسیکی ادب کی حالت ہے لیکن اخلاق کا دشمن یا مخالف یعنی IMMORAL نہیں ہوتا۔ ہر کلاسیکی تصنیف کسی اخلاقی دبستان کا سراغ دیتی ہے اخلاقی اقدار کو مسلّم گردانتی ہے۔ موقع بموقع فن کار کا حاسۂ اخلاق جلوہ گر ہوتا رہتا ہے۔ رومی اور فردوسی کی اقدار اخلاقی میں کوئی شک کرنے کی گنجائش نہیں۔ حافظ نے ایک تو تصوف کو ساتھ لگا رکھا ہے جو خود ایک نظام اخلاق کا پابند ہے دوسرے خیر برترین کا معترف خود حافظ بھی ہے۔ اگرچہ وہ اسے لذت کا نام دیتا ہے۔ ولی میں اپنے زمانے کے عام اخلاقی نظام سے وابستگی پائی جاتی ہے اور غالباً امرت لعل کی تعریف کے باوصف کسی نے ولی سے امرد پرستی منسوب نہیں کی یا کم از کم میرے علم میں نہیں۔ اور یوں کسی لڑکے کی تعریف اس بات کا ثبوت نہیں کہ تعریف کرنے والا امرد پرست ہے۔ جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے سرمد کے سوانح حیات میں یہ پیچ آن پڑا ہے لیکن سوانح نگاروں نے ایک ہندو بچے کی محبت کی بنا پر سرمد کو امرد پرستی سے متہم نہیں کیا۔

اب تک کلاسیک کی عالمگیری اور حاسۂ اخلاق کی موجودگی سے بحث ہوئی، ان کا تعلق معنی مغز اور مواد سے ہے اب ایک چیز اور ہے جس کا تعلق کلاسیک کے مصنف کے ماحول سے ہے۔ وہ جو میں نے کہا کہ وقت طے کرتا ہے کہ کلاسیک کیا ہے۔ تو اس وقت یہ بات خاص طور پر ملحوظ خاطر تھی کہ مصنف کو یہ اختیار نہیں حاصل ہوتا کہ مناسب و سازگار ماحول میں جنم لے۔ طباع کی ولادت حیاتیات کا ایک حادثہ ہے اور اسے مناسب ماحول میسر آجانا ایک تاریخی اتفاق ہے۔ یہ حیاتیاتی حادثہ مع تاریخی اتفاق کلاسیک پیدا کرنے میں ممد و معاون ہوتے ہیں۔ مناسب ماحول اور سازگار ماحول سے میری مراد یہ نہیں کہ فن کار پر اشرفیاں نچھاور کرنے والے مربی موجود ہوں یا اس کا منہ موتیوں سے بھرنے والے غزنال رو اسعد افروز جلال ہوں۔ مناسب اور سازگار ماحول سے میری مراد یہ ہے کہ وہ طباع جو کلاسیک لکھتا ہے دراصل تہذیب اور ثقافت کی ایک طوفانی لہر کے ایک امکانی مد کا اظہار کرتا ہے۔ میں جانتا ہوں کہ جو کچھ میں نے ابھی کہا ہے اس کی گرہ کشائی کرنی پڑے گی۔ بات یہ ہے کہ کلاسیک میں جو دو خوبیاں پائی جاتی ہیں یعنی عالمگیریت اور حاسۂ اخلاق، وہ ادبی اقدار

تبھی بنتی ہیں کہ قوم یا ملت ثقافت کے بہت سے مرحلے طے کرنے کے بعد تخلیقی نشو و نما کے اس مقام پر اسرار پہ جا پہنچتی ہے جس کے بعد تمدنی، ثقافتی اور قریب قریب سیاسی زوال بھی شروع ہو جاتا ہے۔ تو کلاسیک کا مؤلف دراصل تخلیقی شعلوں کی آخری زبان ہوتا ہے جو ایک طرح پچھلے تمام ادب کو چاٹ جاتا ہے۔ اس کی تصنیف میں قوم اپنی ثقافت کی بہترین تصویریں منعکس دیکھنے کے بعد گویا اپنا کام ختم کر چکتی ہے اور جیسا کہ میں نے کہا ہے کم و بیش رو بہ زوال ہو جاتی ہے۔ فردوسی کا شاہنامہ ساسانیوں کے زمانے کی ایرانی ثقافت کا نقطۂ عروج ہے اس کے بعد محمود غزنوی نے تمام ایران فتح کر لیا اور ایرانی ثقافت کے علمبردار یوں مٹ گئے گویا تھے ہی نہیں۔ یہ بھی واضح رہے کہ محمود غزنوی کے بعد پھر ایرانیوں کو سیاسی طور پر حکومت صفویوں کے زمانہ میں نصیب ہوئی جو مغلوں کے ہم عصر تھے۔ یہی حالت حافظؔ کی غزل کی ہے۔ ایلخانی تمدن کے دھارے کی بلند ترین لہر حافظ تھا اس کے بعد تیمور نے ایران میں جو تباہی برپا کی وہ سب جانتے ہیں۔ تیموری ثقافت ایلخانی ثقافت سے بدرجہا پست ہے ولیؔ کی غزل بھی دکن کی ثقافت کا نقطۂ عروج ہے یعنی اگرچہ دکن کا سیاسی زوال شروع ہو چکا تھا لیکن تمدن و ثقافت کا طمطراق قائم تھا۔ ولیؔ کے بعد پھر اسی ثقافت کا، اس طرز زندگی کا نام لیوا کوئی نہ رہا۔ کسی دکنی شاعر کا کلام اس حد تک اپنے ماحول کی صحیح ترجمانی نہیں کرتا جس حد تک ولیؔ جاتا ہے۔

جو نظریہ میں نے پیش کیا، ظاہر ہے کہ یہ نظریہ ہی ہے۔ میں تامل اور غور کرنے کی دعوت دے رہا ہوں۔ استثنائی صورتیں ممکن بھی ہیں۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ نظریہ غلط ہو۔

یہ بات سن رکھنی چاہیئے کہ کلاسیک میں اپنے زمانے کی ثقافت اور تمدن کے تمام دھاروں، اسلوبوں، وضعوں اور نہجوں کی مکمل ترجمانی ہوتی ہے یعنی کلاسیک میں کم و بیش تمدن کے تمام عوامل و آمال جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ مثلاً حافظؔ کی غزل ہی لیجیئے اس کا دائرہ واردات شخصی تک محدود ہے لیکن غور فرمایئے کہ اس دائرے کے اندر فقیہہ، مے خوار، صوفی، تاجر، بادشاہ، وزیر، ساقی، احباب بھی کس طرح مل جل کر ایک ثقافت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس کے باوصف حافظؔ کی انفرادیت قائم رہتی ہے۔

یہی حال ولیؔ کا ہے اس کے کلام میں بھی دکھنی ثقافت کے مختلف پہلو جمال پرستی، پیری مریدی کا زور، تصوف کی لگن، سیر و سیاحت کا شوق، حسن کی پرستش کا ذوق، سبھی چیزیں بنہایت خوبی سے منعکس ملتی ہیں۔ یہی حال کم و بیش غالبؔ کا ہے۔

میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ کلاسیک کی ہیئت اور اس کے اسلوب کو نظریاتی طور پر اس کے خیال و مغز سے جدا کیا جا سکتا ہے۔ کلاسیک کا اسلوب باتفاق رائے ایک طویل ادبی روایت کا بہترین ثمر ہوتا ہے اس میں شدت جذبات

جھنجھلاہٹ اور زود رنگی بجائے دھیماپن، وقار لیے دیئے رہنے کی خُو، متانت اور ضبط و اعتدال پایا جاتا ہے۔ یہ نہ سمجھا جائے کہ اس اسلوب میں جذبے کی شدت کا اظہار نہیں ہو سکتا ہے۔ شعلہ بھڑک کے ختم ہو جاتا ہے۔ دھیمی دھیمی آنچ دیر تک قائم رہتی ہے۔ تو کلاسیک میں جذبے کی یہی دھیمی دھیمی آنچ ہوتی ہے۔ استعارات، تشبیہات، تلمیحات کی تو کسی بڑے فن کار کے خزانے میں کمی نہیں ہوتی لیکن کلاسیک میں یہ چیزیں اس طرح استعمال کی جاتی ہیں کہ مطلب کناروں سے اُبلتا ہوا معلوم نہ ہو۔ نگینے اس طرح نہ جڑے جائیں کہ روشنی سے آنکھیں خیرہ ہو جائیں۔ انداز اتنا خوبصورت نہ ہو کہ ہونٹوں کی سرخی پر خواہ مخواہ پان کے لاکھے کا شبہ ہو۔ یہ ضبط و اعتدال کلاسیک کی بہت بڑی پہچان اور بکیری پہچان ہے۔ یہ مطلب نہیں کہ جہاں ضبط و اعتدال ہو گا کلاسیک وجود میں آجائے گا۔ مطلب یہ ہے کہ کلاسیک کے اسلوب میں ضبط و اعتدال ضرور ہو گا۔ دیکھ لیجئے فردوسی سے زیادہ جذبے کی شدت کا اظہار نظیری میں ہے۔ حافظ سے زیادہ سعدی میں ہے۔ ولی سے زیادہ سراج میں۔ غالب سے زیادہ مومن میں۔ یہ نہیں کہ کلاسیک کو جذبہ اظہار سے کوئی بیر یا ضد ہے۔ قصہ یہ ہے کہ جذبے کا صحیح بیان جبھی ہو سکتا ہے کہ فن کار جذبے کی گرفت سے آزاد ہو کر جذبے کا تجزیہ کرے۔ اس صورت میں ظاہر ہے کہ جب مطلب کے ابلاغ کا مرحلہ آتا ہے تو جذبہ کم و بیش موڈ یا کھچے ہوئے احساس کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس میں شدت کی بجائے ثبات و استحکام زیادہ ہوتا ہے اسی احساس کی ہم آہنگی، غزل کی ریزہ خیالی میں وحدت پیدا کرتی ہے، اجذبہ متنوع ہوتا ہے۔ کھچا ہوا احساس یا موڈ یکسانیت کا رنگ لیے ہوئے اسلوب میں ایک ٹھہراؤ اور رچاؤ پیدا کرتا ہے جو کلاسیک کی بہت نمایاں خصوصیت ہے۔ اسلوب کی اس وضع کو اور انداز کی اس نہج کو مشرق والے کبھی کبھی سہلِ ممتنع بھی کہتے ہیں

ع توانا بود ہر کہ دانا بود

میازار مورے کہ دانہ کش است
کہ جاں دارد و جانِ شیریں خوش است

حافظ

ہزار نکتۂ باریک تر ز مو ایں جاست
نہ ہر کہ سر بتراشد قلندری داند

اور

بُتا با ما گزار ایں کینہ داری
کہ حق صحبت دیرینہ داری

ولی

ولیؔ اُس گوہرِ کانِ حیا کی کیا کہوں خوبی
میرے پہلو میں یوں آتا ہے جوں سینے میں راز آوے

سجن تم مکھ سے الٹو تو نقاب آہستہ آہستہ
کہ جوں گل سے نکلتا ہے گلاب آہستہ آہستہ
عجب کچھ لطف رکھتا ہے شبِ خلوت میں دلبر سے
سوال آہستہ آہستہ جواب آہستہ آہستہ
سلونے سانورے پریتم ترے موتی کی جھلکاں نے
کیا عقدِ ثریا کوں خراب آہستہ آہستہ

پھر کے آنا ہے ترا باعثِ شوق
جس طرح تان گئی پھر آئی
ترے آنے ستی اے راحتِ جاں
شہر کی جان گئی پھر آئی

آغوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اس کو
کرتی ہے نگہ جس تنِ نازک پہ گرانی

یہ دھیمی دھیمی آنچ، یہ ضبط، یہ رکا ہوا جذبہ، یہ شعلوں میں لپٹا ہوا ریشم کلاسیک کی خاص صفت ہے ولی کے بعد یہ انداز مصحفی میں نظر آئے گا اور پھر کسی حد تک غالب میں۔ باقی اللہ اللہ خیر سلّا۔ دیر نہ سمجھا جائے کہ میں نثر کا دشمن ہوں۔ اردو میں نثر کی کلاسیکی کتاب کوئی نہیں۔ کلاسیکی اسلوب کی اس صفتِ خاص کے ساتھ اس میں ایک اور بات بھی ہوتی ہے وہ یہ کہ کلاسیک کا اسلوب اپنے معانی کی منزلت کے مطابق زبان کے تمام امکانات معنوی کو ٹٹولتا ہوا نظر آتا ہے۔ تمام دلالت ہائے التزامی، تمام پراسرار تلمیحی اشارے، تمام علائم و رموز اس اسلوب میں رچے ہوئے ہوتے

ہیں۔ یعنی یہ اسلوب زبان کی خوبی، نوک پلک، رعنائی اور حسن کی آخری حد ہوتا ہے
حافظ کہتا ہے

دریں زمانہ رفیقے کہ خالی از خلل است
صراحی مے ناب و سفینۂ غزل است

دو یارے زیرک و بادۂ کہن دو منے
فراغتے و کتابے و گوشہ چمنے

ولی کہتا ہے

لیتا نہیں سلام ہمارا حجاب سوں
اس صاحب حیا کوں ہمارا سلام ہے
آرام جان و دل ہے ولی جس کا دیکھنا
اُس نازنین پیا کوں ہمارا سلام ہے

یوں سعدی بھی سہل ممتنع کے لئے مشہور ہے لیکن ان کی کلاسیکی حیثیت نثر میں متعین ہوتی ہے نظم میں نہیں۔ اس سلسلے میں ایلیٹ اس حد تک چلا گیا ہے کہ وہ کہتا ہے کہ جب کسی خاص صنف میں کلاسیک لکھا جا چکتا ہے تو پھر اسی پایہ کی کتاب اسی صنف میں اس وقت لکھی جا سکتی ہے جب تک زبان اور اس کا غنائی مزاج بالکل منقلب نہ ہو جائے۔ شیکسپیر کے ڈرامے اسی لئے اب تک بے نظیر ہیں کہ انگریزی زبان کا مزاج اتنا منقلب نہیں ہوا کہ کوئی اور شیکسپیر پیدا ہو سکے۔ ہمارے ہاں ولی کے بعد زبان صفائی کے بہت سے مرحلوں سے گزری ہے لیکن اس کے غنائی مزاج میں کوئی فرق نہیں پڑا۔ یہی وجہ ہے کہ ولی کے بعد میں نے غالب کا نام تو لیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہہ دیا ہے کہ اگر غالب کا دیوان کلاسیک ہے تو بہت کم رتبہ کلاسیک ہے۔ کہ وارداتِ عشق کے سلسلے میں جو کچھ کہا جا سکتا تھا وہ ولی نے کلاسیکی اسلوب میں کہہ دیا ہے۔ غالباً ابھی دو تین سو سال اور لگیں گے تو اردو کا غنائی مزاج بدلے گا۔ واضح رہے کہ غنائی مزاج کی تبدیلی نئے اوزان کی اختراع کے بغیر ممکن نہیں۔ اب تک جو تجربات اس سلسلے میں ہوئے ہیں ان کی اہمیت فقط اتنی ہے کہ تجربہ کرنے والوں کو وقتِ کار کا اندازہ ہوا ہے اوزان میں بنیادی تبدیلی یا تصرف موسیقی سے گہری آشنائی کا متقاضی ہے۔ یہاں حالت یہ ہے کہ ہمیں سرے سے اپنے اوزان ہی مستحضر نہیں ان میں تصرف ہم کیا کریں گے بہر حال دو تین سو سال کی مدت اتنی زیادہ نہیں۔ اس کے بعد بھی اگر کوئی

ولی کا مثیل پیدا ہو جائے تو میں سمجھوں گا کہ ہم نے بڑا کمال کیا۔

ہیئت اور پیکر کے سلسلے میں کلاسیکی اسلوب کے متعلق ایک اور بات کہنی بھی ضروری معلوم ہوتی ہے جذبے کی آنچ تو کلاسیک میں بہر حال دھیمی ہوتی ہے لیکن جذبے کی عامیانہ اور مبتذل شکل بھی کبھی کلاسیک میں نظر نہیں آتی۔ کم و بیش فردوسی میں، حافظ میں، ولی میں رکیک شعر ہرگز نہ ملیں گے۔ الّا ماشاءاللہ۔ اور یوں یہ پیمانے بدلتے رہے ہیں کہ رکیک شعر کیا ہوتا ہے۔ اس بات کو بھی ملحوظِ خاطر رکھنا چاہیے۔ واضح رہے کہ کلاسیکی اسلوب کا ابتذال سے پاک ہونا دراصل اس کی معنوی بلندی کے ساتھ مطابقت ہے کیونکہ یہ کیسے ممکن ہو سکتا ہے کہ کلاسیک میں مفاہیم تو عالی منزلت ہوں اور اسلوب عامیانہ، رکیک، نحیف اور بازاری ہو۔

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ جہاں تک معانی، مغز اور خیال کا تعلق ہے، کلاسیک ایک تو ان مطالب پر مشتمل ہوتا ہے جو آفاقی اور عالمگیر ہیں دوسرے اخلاقی حاسے کا حامل ہوتا ہے۔ تیسرے کلاسیک کی تصنیف اس وقت ہوتی ہے جب ماحول سازگار ہوتا ہے اور بالعموم اس کے بعد متعلقہ ملت یا قوم کا سیاسی اور معاشرتی زوال شروع ہو جاتا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے کلاسیک کے اسلوب میں:۔

۱۔ متانت۔ اعتدال اور وقار پایا جاتا ہے۔

۲۔ جذبے کی شدت کی بجائے احساس کا استحکام ہوتا ہے۔

۳۔ کلاسیک کا اسلوب زبان کے تمام امکانات معنوی کا حامل ہوتا ہے۔

ان تمام باتوں کے باوصف کلاسیک کی شناخت بہ ہر زمان ہوتی ہے آخر میں ایک بات کہہ دینی ضروری معلوم ہوتی ہے کہ کلاسیک اور چیز ہے اور کلاسیکی روایت اور چیز ہے۔ کلاسیکی اور رومانی روایت کے باہمی اختلاف سے مجھے بحث نہیں کہ آخر کار ہر رومانی روایت کلاسیکی بن جاتی ہے لیکن یہ ضرور کہہ دینا چاہیے کہ اردو کی کلاسیکی روایت جہاں تک شعر کا تعلق ہے ایک ہی ہے جس کے علمبردار ولی، درد، مصحفی اور غالب ہیں۔ لکھنوی اور دہلوی دبستان کی تفریق غیر فطری، مصنوعی اور بے معنی ہے۔

ادب اور احتساب

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری

ادبی اصطلاح میں جس تحریک کو "جدید ادب" کہتے ہیں اس کی عمر کچھ زیادہ نہیں ہے۔ مغرب میں اس کا ارتقا ابھی کوئی ساٹھ ستر سال پہلے ہوا اور مشرق میں اس نے گزشتہ تیس سال کے اندر اندر جنم لیا۔ اس تحریک کے ساتھ ادب میں مضامین کے بہت سے نئے دفتر کھلے۔ اور بہت سے نئے تجربے ہوئے اور ہو رہے ہیں۔ جدّت ندرت یا تجربہ کی ایسی یورش پہلے کبھی ادبی زندگی پر نہیں ہوئی تھی۔ (یہ مراد نہیں کہ لازمی طور پر ان تجربوں سے ادب میں عظمت پیدا ہو رہی ہے۔ ماننا پڑے گا کہ کسی حد تک ان سے انتشار بھی پیدا ہوا ہے۔ گو ادب کے افق میں وسعت ضرور پیدا ہو گئی ہے۔ یہ محض پرتو ہے زندگی کی تیز رفتاری کا۔ بیسویں صدی میں تاریخ کے قدم بہت تیز ہو گئے ہیں۔ اور ادب کا ہیجان، زندگی کے ہنگامے کی عکاسی اور غمّازی کے سوا کچھ نہیں۔ تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جدید ادب کے رجحانات پر اس قدر شور و واویلا کیوں مچتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادیب اختراع و ایجاد تو نہیں کرتے۔ بہر صورت تخیّل بھی کسی نہ کسی عنوان سے انسانی تجربے اور مشاہدے کا محتاج ہے۔

عہدِ حاضر کا ادیب جن، پری، یا بھوت، کے قصے نہیں لکھتا۔ وہ کسی نہ کسی انداز میں زندگی اور انسان کا ذکر کرتا ہے۔ بہت ممکن ہے کہ اس نے زندگی کے ایک ہی رُخ کو دیکھا اور انسانیت کے چہرے کی ایک آدھ لکیر ہی پڑھی ہو۔ بہر حال اس نے یہ سب کچھ زندگی کے آئینہ خانے میں ہی دیکھا ہے۔ پھر کیا وجہ ہے کہ بہت سے لوگ اس ذکر کو پڑھ کر چیخ اٹھتے ہیں اور الزام لگاتے ہیں کہ یہ ان کی تصویر نہیں بلکہ ان کا کارٹون ہے۔

اگر تجزیہ کیجیے تو وجہ یہی معلوم ہوتی ہے کہ زندگی کی سرعت اور انتشار نے انسانوں کو بالکل سراسیمہ کر دیا ہے۔ ان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا ہو رہا ہے۔ اور وہ کہاں جا رہے ہیں۔ وہ خائف ہیں اور ہر شے کو خوف و شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ جو قدریں انہیں عزیز تھیں اور جنہیں وہ دائم اور لافانی سمجھتے تھے۔ وہ تنکوں کی طرح بادِ مخالف

سے الٹی سمت اڑ رہی ہیں۔ اور زندگی باؤلے اونٹ کی طرح بھاگ رہی ہے۔ اس انتشار کی تہذیبی اہمیت کیا ہے؟ یہی کہ وہ تہذیب جو مغرب میں لبرلزم اور صنعتی سرمایہ داری کے سنجوگ سے پیدا ہوئی تھی۔ اور مشرق میں فقیہانہ استبداد اور جاگیرداری کے میل سے بنی تھی، اب ختم ہو چکی۔ اس کی جگہ ہنوز کسی نئی تہذیب نے نہیں لی۔ البتہ ان تہذیبوں کے کھنڈروں میں عوامی تہذیب کی دیواریں چُنی جا رہی ہیں۔ گو یہ سچ ہے کہ ابھی اس عمارت کا نقشہ صاف نہیں۔

اس انتشار کا تمدنی مافیہ کیا ہے۔ یہی کہ مکانکی تمدن عام ہوتا جاتا ہے۔ جو سراسر بے رُوح تو نہیں لیکن روحانی کش مکش میں مبتلا ضرور ہے۔ یہ کش مکش وسیع معنوں میں مشین و انسان کے درمیان ہے۔ کہ کون کس کا حکمراں ہوتا ہے۔ اس کش مکش کا فیصلہ اس مسئلہ کے حل پر منحصر ہے کہ مشین کا مالک فرد رہے گا یا جماعت رہے گی۔

تہذیبی قدروں کا یہ انتشار اور یہ تمدنی کش مکش ہر طرف زور شور سے جاری ہے۔ اور مظہر ہے زندگی کے دو متضاد تصوروں اور سماجی نظاموں کے اختلاف کا۔ انسانیت نے صدیوں میں جو قصر و کلیسا یا مٹی کے گھروندے بنائے تھے۔ اور جو روحانی یا خیالی شیش محل کھڑے کئے تھے وہ سب لوٹ رہے ہیں۔ ان کی جگہ نئی تعمیر بھی ہو رہی ہے لیکن گرتی اور بنتی ہوئی دیواروں کا شور و شغب ایسا نہیں کہ اعصاب کو ہلا نہ دے۔

اسی سماجی ہیجان اور انتشار کی ادبی عکاسی کا نام "جدید ادب" ہے۔ یہ پوچھنا سراسر جہالت ہے کہ ادب میں اس قسم کی تحریک کیوں شروع ہوئی۔ نہ زندگی ایسی کروٹ لیتی نہ ادب میں یہ تحریک آتی۔ ادب تو کیا سوچ بچار، رہن سہن، نشست و برخاست، مصوّری و موسیقی، شادی بیاہ، غرض کہ ہر انسانی عمل میں کایا پلٹ سی ہو گئی۔ ادب میں یہ سکت کہاں کہ دُنیا میں اتنا بڑا انقلاب پیدا کر سکے۔

سماج کی تنظیم معاشی اور جنسی مسائل کے حل کے لئے ہوا کرتی ہے۔ یہ الگ سوال ہے کہ جنسی زندگی کس حد تک معاشی تعلقات کی مرہونِ منّت ہے۔ بہر صورت جب تک معاشی اور جنسی زندگی میں کسی قسم کا توازن باقی رہتا ہے یہ نظام چلتا رہتا ہے۔ جہاں توازن بگڑا انتشار شروع ہوا۔ جنسی زندگی میں یہ انتشار، شادی کے ادارے کے انحطاط، جنسی کجروی اور عام عیاشی کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ معاشی زندگی میں اس کا اظہار، ہڑتال، طبقاتی کش مکش، جنگ و جدال وغیرہ کی صورت میں ہوتا ہے۔ معاشی مسائل کا عہدِ آفریں مفسّر کارل مارکس اور جنسی مسائل کا سب سے نکتہ رس نباض فرائیڈ تھا۔ خیال کی دُنیا میں ڈارون کے علاوہ یہی دونوں اس دَور کے علمبردار ہیں۔ ان کے بعد جماعت یا فرد کی زندگی بے تعلق حادثات اور اتفاقات کی کہانی نہ رہی۔ کوئی ان کے خیالات کو قبول کرے یا نہ کرے۔ لیکن ماننا پڑے گا کہ انہوں نے زندگی کو جانچنے

اور ناپنے کے ایسے پیمانے وضع کئے جنھوں نے انسان کو ایک نئی سمت پر لگا دیا۔ اب زندگی پُر اسرار نہ رہی اور اس کے امکانات اس حد تک وسیع ہو گئے کہ ان کا اور چھور نہیں ملتا۔ زندگی کے ہر شعبہ کی طرح ادبی تحریک کو بھی لامحالہ ان کے خیالات سے اثر انداز ہونا چاہیئے تھا۔

جدید ادب بھی بڑی حد تک معاشی اور جنسی مسائل کے بیان، تجزیہ اور تنقید میں مصروف ہے۔ اس تحریک میں مختلف رجحانات کارفرما ہیں۔ اور مغرب میں ان کی باہمی تفریق واضح ہے۔ البتہ اردو میں ان سب پر ترقی پسندی کا لیبل لگا ہوا ہے۔ اس غلط فہمی کے مختلف اسباب ہیں۔ ایک تو عام ناظر کی پست تہذیبی سطح، دوسرے اوسط نقاد کی کم علمی، تیسرے بعض ترقی پسندوں کا سیاسی جذبہ جو پہلے "متحدہ محاذ" کے جھنڈے تلے زیادہ سے زیادہ لوگوں کو جمع کرنے کے حق میں تھا۔ یہ سچ ہے کہ اب یہ حضرات اپنی سیاسی مصلحتوں کے پیش نظر اس محاذ کو اپنے گروہ تک محدود کر رہے ہیں۔ لیکن ابتدا میں جو غلط فہمی پیدا ہو چکی تھی۔ وہ اتنی جلد زائل نہیں ہو سکتی ورنہ سچ تو یہ ہے کہ اردو ادب کے نئے دور میں بھی مختلف رجحان ابھر آئے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ ان میں کوئی تاریخی تسلسل نہیں۔ یورپ میں رومان پسندی، حقیقت نگاری، فطرت نگاری، اشاریت پسندی، رومانی انقلاب پسندی، تحلیل نفسی اور اسی قسم کے دیگر ادبی رجحانات کی حدود مکان و زمان کے اعتبار سے قائم کی جاسکتی ہیں۔ لیکن اردو ادب میں اس قسم کی حد بندی مشکل ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہماری جد و جہد نے ایک مختصر سے دور میں مستقل اور متعین تاریخی دوروں کو عبور کرنے کی کوشش کی ہے۔ لہٰذا یہ توقع عبث ہے کہ ہمارے یہاں ارتقا کی شکل واضح اور صاف ہوگی۔ چنانچہ ادبی زندگی میں بھی مختلف رجحانات کا ایک دوسرے سے وابستہ ہو کر خلفشار پیدا کرنا تعجب کا مقام نہیں۔ تھوڑی سی مدت میں بہت سے ادبی رجحانات ابھرتے دبتے آئے ہیں۔ ان میں سے کچھ تو یہاں کی آب و ہوا کی پیداوار ہیں۔ اور کچھ محض کتابی مطالعہ سے مصنوعی طور پر تحریر بند ہوئے ہیں۔ بیک وقت بہت سی نئی چیزوں کو پڑھ کر ناظر یا نقاد گھبرا جاتا ہے۔ یہ تو وہ سمجھ ہی جاتا ہے کہ یہ کوئی نئی چیز ہے۔ روایتی ادب سے ان تحریروں کے فرق کو سمجھنا چنداں مشکل نہیں۔ اسلوب و زبان کی اجنبیت، پرانے مسائل کا نئے طریقے سے جائزہ، یا نئے مسائل سے روشناسی، پھر کئی لکھنے والوں کا یہ عزم کہ کوئی ایسی انوکھی بات کہدیں کہ جس سے پڑھنے والا ہڑبڑا جائے۔ وغیرہ وغیرہ لیکن ان ساری باتوں کا مفہوم اور منشا ایک نہیں ہوتا یہ ضروری امر نہیں کہ

جو ادیب جنسی کج روی کا ذکر کر رہا ہے وہ اس کے حق میں بھی ہے۔ اور یا جو گھریلو زندگی کی برکتوں کا ذکر کر رہا ہے وہ لازمی طور پر اخلاق کا کوئی اعلیٰ تخیل بھی پیش کرتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ نظم آزاد میں یکساں طور پر ترقی یا تنزل ہی کی باتیں کہی جاتی ہوں یا ہر غزل میں روایت یا انحطاط کی ہی جھلک ملتی ہو۔

دنیا میں جو کچھ ہوتا آیا ہے۔ یا ہو رہا ہے۔ اس کا ذکر ادب میں ہوگا۔ خالص ادبی نقطۂ نظر سے ان واقعات میں سے مناسب موضوع کا انتخاب ایک اہم ادبی نکتہ ہے۔ لیکن اگر کسی عجوبۂ روزگار واقعہ کو بھی ادبی تخلیق کا موضوع بنا جائے تو کوئی اخلاقی جرم سرزد نہیں ہوتا۔ اصل چیز موضوع کا بیان ہے بعض ایسی انسانی قدریں ہیں، جو منطقی یا فلسفیانہ موشگافیوں سے بالاتر ہیں۔ اور انہیں مانے بغیر نہ کوئی تہذیب باقی رہتی ہے نہ کسی ادبی تخلیق کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے۔ مثلاً کسی بھی تہذیب یا فلسفہ کا علمبردار اس کا روادار نہ ہوگا کہ وہ سرعام ننگا ناچنے لگے۔ ناچ اور ننگے ناچ میں صرف لباس کا پردہ نہیں۔ جیسے ہی ہم سڑک پر ننگے ناچ کا جواز ثابت کرتے ہیں۔ ہم خاص قسم کی بہیمیت، نراجیت اور انحطاط کی تائید کرنے لگتے ہیں۔ غرض یہ کہ بعض مفروضات کو ہم نے اس لیے تسلیم کر لیا ہے کہ ان کے بغیر کسی قسم کی تہذیبی زندگی باقی نہیں رہتی۔

اگر یہ مفروضہ مان لیا گیا تو پھر اس رجحان پر بحث آسان ہو جاتی ہے۔ جسے فحش نگاری، کے نام سے یاد کیا جاتا ہے یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ہر جگہ کا آدمی جنس کے معاملہ میں پرلے درجے کا منافق ہوتا ہے۔ اخلاق کے بلند بانگ دعوے کرنے سے پہلے وہ ذرا اپنے باطن کو ٹٹول کر دیکھے کہ جنس کے متعلق وہ خود کیا سوچتا اور محسوس کرتا ہے۔ یہ ایک تاریک غار ہے اور لاشعور تو دور، انسان کا اپنا شعور جنس کے معاملہ میں عموماً اس قدر کجرو اور پراگندہ ہوتا ہے کہ زبان کو اس کے بیان کا سلیقہ نہیں آتا جنس قدیم ادب کا مرکزی نکتہ ہے۔

حسن و عشق، ہجر و وصال وغیرہ کے رنگا رنگ تذکروں سے قدیم ادب اٹا پڑا ہے۔ البتہ جنسی زندگی کا تجزیہ نہیں کے برابر ہے۔ اور جنسی مسائل کو سوچنے کی علمی صلاحیت بھی نہیں ہے نہ انہیں سمجھانے کی اخلاقی جرأت ہے مختصر یہ کہ عورت کے جسم اور مرد کی ہوس کا ذکر تو ہے لیکن عورت کے ذہن اور روح کی طرف کوئی توجہ نہیں ہے اور نہ مرد کی ہوسناکی پر ناقدانہ نظر ہے سوال یہ ہے کہ اس باب میں جدید ادب کا رویہ کیا ہو۔ زندگی کے اتنے اہم مسئلہ کو وہ نظر انداز تو نہیں کر سکتا۔ جس پر ہر فرد کی خوشی اور غم کا بڑی حد تک انحصار ہے۔ ہاں اگر جنسی زندگی کے انحطاط پر کوئی بغلیں بجائے اور اس کی تحریر کو پڑھ کر ناظر کا جی اسی قسم کی کجروی کی پیروی کے لیے للچائے تو بے شک یہ رویہ معیوب اور قابلِ سرزنش ہے۔ لیکن ظلم ہوگا اگر سماج ایک طرف تو اپنے دیوان خانوں میں دبی

آواز میں فحش قصے سنے اور سنایا کرے اور اخباروں میں جنسی امراض کے اشتہاروں کو چٹخارے بھر بھر کر پڑھا کرے، نیز عامیانہ فلموں میں عامیانہ رومان کی ترغیب دیا کرے۔ لیکن احتساب کا ڈنڈا صرف اس ادیب پر ہی تانے جو انہی فحش قصوں اشتہاروں اور فلموں سے ترغیب حاصل کرتا ہے۔ اور انہی لوگوں کو مخاطب کرتا ہے جو ان فحش تحریروں کے ہیرو اور ہیروئن ہیں۔ ضبط نفس، ضبطِ قلم کے لئے ضروری ہے اور اس ضبط کے بغیر کوئی تحریر اعلیٰ ادب کے زمرہ میں شامل نہیں کی جا سکتی۔ لیکن یہ ضبط کسی خارجی احتساب سے پیدا نہیں ہوتا جب تک سماج کی تہذیبی اور اخلاقی سطح بلند نہیں ہوتی ادب سے کسی بلند اخلاقی معیار کی توقع محض حسن ظن ہے۔

اب اگر سماج ادیب سے پیغمبر اور مصلح کا کام لینا چاہتا ہے تو بات دوسری ہے۔ احتساب اور ضبط کا فرق ظاہر ہے۔ احتساب کا مقصد کسی چیز کو جبراً دبا دینا ہے اور ضبط کا مقصد کسی فاسد روش کی اصلاح کرنا ہے۔ لہذا احسن تو یہ ہوگا کہ سماج اپنے نظام میں ایسی اصلاح کرے۔ جس سے وہ سارا فاسد مادہ چھٹ جائے جو فحش نگاری اور اس قسم کی کجروی کو پیدا کرتا ہے۔ اخلاقی بلندی، سماجی بہتری کی محتاج ہے۔ فحش نگاری کو مرض کی علامت سمجھنا چاہئے۔ وہ بذاتِ خود کوئی مرض نہیں۔ گو اس میں مصنف کی ذہنی کجروی کو بھی دخل ہو سکتا ہے۔

تمام جنسی ادب کو فحشیات سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ اس ادب کا ایک باب وہ بھی ہے جو نفسیات کی دوربین سے انسان کے باطن کا جائزہ لیتا ہے۔ اس جائزہ سے انسان کی جو تصویر بنتی ہے۔ وہ بلاشبہ حسین نہیں ہوتی۔ لیکن جب باطن بدنما ہے تو آئینہ کا کیا قصور؟ آئینہ کو توڑنے سے بدصورتی تو دور نہ ہوگی۔ اس قسم کے ادب پر سماج کی جھنجھلاہٹ اس بندر کی یاد دلاتی ہے جو آئینہ میں اپنی شکل دیکھتا اور پھر اسے توڑ کر پھینک دیتا ہے۔ ہاں یہ ماننے کی بات ہے کہ اردو میں جو جنسی ادب پیدا ہو رہا ہے۔ اس میں عام طور پر کچھ ادھکچرا پن اور کچھ چھچھوراپن ملے گا کھانے کے بعد مرد آپس میں سر جوڑ کر جو فحش قصے سناتے ہیں۔ اور اس تفریح سے چورن کا کام لیتے ہیں۔ کچھ ایسی ہی بات ہے۔ اس گون کی تحریروں میں عظمت کا کیا ذکر، نہ کسی قسم کی نکتہ رسی ہوتی ہے نہ کوئی ادبی حسن۔ اس قماش کے محرر یہ سمجھنے سے قاصر ہیں کہ خاموشی بھی بہت بڑی ساریا صنعت ہے۔ اگر کہنے کے لئے کچھ نہ ہو یا کہنا نہ آئے تو خواہ مخواہ کی بکواس سے کیا حاصل؟

اب رہ گیا وہ ادب جس کا تعلق معاشی مسائل سے ہے۔ اور جس میں سماجی مسائل پر کسی نہ کسی عنوان سے تعمیری تنقید کی جھلک ملتی ہے۔ صحیح معنوں میں اسی کو ترقی پسندی سے محمول کیا جا سکتا ہے

کیونکہ اس کا منشا سماج کو ترقی کی راہ دکھانا ہے۔ اس ادب میں ان معاشی مسائل کا ذکر ہوتا ہے۔ جو کہیں استحصال کو، کہیں انقلاب کو، کہیں قحط، فاقہ کشی اور جنگ کو جنم دیتے ہیں۔ یہ ادب بھی بعض حلقوں میں ناپسندیدگی، خفگی یا خوف کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ اس اعتراض کی نوعیت ادبی نہیں ہوتی۔ بلکہ نکتہ چیں کو شروع سے یہی بات پسند نہیں کہ سماجی بے چینی کا ذکر کسی بھی عنوان سے ہو اگر کوئی افسانہ اس لئے بُرا کہا جائے کہ وہ افسانہ کے اعتبار سے بُرا ہے۔ اور اگر شعر اس لئے پسند نہ آئے کہ اس میں کوئی خوبی نہیں تو بات سمجھ میں آتی ہے۔

لیکن افسانہ یا شعر کا محض اس لئے بُرا ہو جانا کہ وہ فلاں موضوع سے بحث کرتا ہے یا فلاں سے گریز کرتا ہے تنقید اور ادب کے منشا کو ہی ختم کر دیتا ہے۔ اس قسم کے اعتراض کا مفہوم یہ ہوا کہ فنی تخلیق کا دائرہ بعض مضامین تک محدود رہے۔ اور ان مضامین سے نظر بچا کر گذر جائے جن کا تعلق محتسب کی جیب یا حاکم کے اختیار سے ہے جن ملکوں نے جمہوریت کو اپنی زندگی کا شعار بنایا ہے وہ جانتے ہیں کہ اظہار اور تنقید کا حق آزادی کی ضمانت ہے۔ اور اس کے بغیر تہذیبی زندگی قطعاً ناممکن ہے۔ جب تک کوئی مصنف انسانیت سے غداری کی تلقین نہیں کرتا وہ یہ مطالبہ کر سکتا ہے کہ سماج اسے تخلیق کی کھلی آزادی دے۔ جن ملکوں میں جمہوری اور انسانی قدروں کا احساس کم ہے ان میں اس تخلیقی آزادی کی ضرورت اور بھی مسلّم ہو جاتی ہے۔

اتنا کہنے کے بعد بھی بات جہاں کی تہاں رہ گئی۔ شروع میں ہم نے پوچھا تھا کہ جب موضوعات ادب عام زندگی سے عبارت ہیں۔ تو ان کے ذکر کو معیوب کیوں سمجھا جاتا ہے ایک سبب تو یہ ہے کہ اس قسم کے ادب میں فنی خامیوں کے باوجود، سنجیدگی اور شدت ہوتی ہے۔ مصنف محض تفریح کے لئے نہیں لکھتا، محسوس کر کے لکھتا ہے۔ اور ناظر کے احساس کی پرواہ نہیں کرتا۔ جو قدریں اور ادارے اسے ناپسند ہیں ان کی جانب تحقیر اور تضحیک کا لہجہ بھی اختیار کر لیتا ہے۔ مگر ناظر کو یہ گرمیٔ کلام ناپسند ہے۔ وہ تو سرے سے یہ چاہتا ہی نہیں کہ اس کے محبوب عقیدوں یا عزیز تعصبات کی تنقید کی جائے۔ زندگی کے سونے پن میں اس کے پاس ان عقیدوں اور تعصبات کے سوا باقی ہی کیا رہ گیا ہے۔ انھیں تاریخ اور عقل نے رد کر دیا ہو، تاہم وہی اس کے مایۂ حیات ہیں۔ ان کی نکتہ چینی اسے برداشت نہیں اور جب تنقید کا لہجہ بھی تیکھا ہو تو وہ تلملا اٹھتا ہے مصنف کی نیک نیتی میں شبہ نہیں۔ اس کا تجربہ، مشاہدہ اور مطالعہ قابلِ اعتنا نہ بھی، لیکن اس کی صاف گوئی اور خلوص میں شک نہیں۔ مشکل یہ ہے کہ محتسب کو یہی سنجیدگی ناپسند ہے۔ اگر لکھنے والا کوئی شعر گن گنا کر یا پھبتی کہہ کر چپ ہو جاتا تو مضائقہ نہ تھا۔ لیکن یہاں تو چور بازار، دیوان خانہ، کلب، محل وغیرہ کے اندر تاک جھانک ہوتی ہے۔ اور وہاں کی زندگی

کا خاکہ اُڑایا جاتا ہے۔ چونکہ زمیندار یا مہاجن کو تو یہ چیزیں پڑھ کر ڈر لگے گا ہی کلب اور دیوان خانہ کے ساکن یوں برہم ہوتے ہیں کہ ان کی خودی کو چوٹ لگتی ہے۔ اپنی دانست میں تو وہ تہذیب اور شائستگی کے پتلے ہیں لیکن جب کہا جاتا ہے کہ ان کی زندگی نری کھوکھلی اور بے معنی ہے تو ظاہر ہے کہ وہ خفا ہوں گے اور کہنے والے کی زبان بندی کا مطالبہ کریں گے۔

انصاف کا تقاضا ہے کہ محتسبوں کے اس نئے گروہ کا بھی ذکر کیا جائے۔ جو نظریوں پر نہیں بلکہ بعض مصنفوں پر مشتمل ہے۔ ان میں ہر قماش کے محرر شامل ہیں۔ کسی ایک جماعت یا گروہ کا ذکر نہیں۔ اس کا رویّہ کچھ اس قسم کا ہے: ہمارے گروہ کا ہر فرد جو کچھ لکھتا ہے اس کا ہر لفظ متبرک ہے۔ گو ان کی بہت سی ایسی تحریریں پیش کی جا سکتی ہیں جو انہی کے فلسفۂ حیات کی کسوٹی پر کھوٹی اتریں گی۔ لیکن چونکہ وہ ان کے قلم سے نکلی ہیں لہٰذا مستند اور قابلِ تعظیم ہیں اور کسی کو حق نہیں کہ ان پر نکتہ چینی کرے۔ ان کے گروہ سے جو باہر ہے وہ اگر وہی سوچتا اور لکھتا ہے جو انہی کے فلسفۂ حیات کے مطابق ہے۔ تاہم وہ مردود اور مطعون ہے۔ کیونکہ وہ یا تو ذاتی طور پر اس سے ناواقف ہیں یا ناراض ہیں۔ یعنی ان کے نزدیک ادب وہ چیز ہے جو ان حضرات کی ذاتی مصلحت اور نجی تعلقات سے عبارت ہے۔ کسی نے زبان کھولی اور انہوں نے فوراً اسے ذات باہر کیا۔ اور اس کے خلاف فتویٰ لگایا۔

یہ مولویوں کا رویّہ ہُوا کرے ادیبوں کا شیوہ نہیں۔ ہر رسالہ یا ادارہ کو حق حاصل ہے کہ اپنے لئے کوئی معیار، عقیدہ، یا اصول مقرّر کرے اور اس پر سختی سے قائم رہے۔ لیکن تحریر کو پڑھنے سے پہلے لکھنے والے کا نام دیکھنا اور محض نام کی بنا پر اسے سراہنا یا رد کرنا ایک ایسا فعل ہے جس کا کوئی جواز نہیں۔ اس قسم کی ادبی ڈکٹیٹری، تخلیقی ادب کے لئے نہایت مضر ہے۔ جو ادیب اس قسم کے احتساب کے حق میں ہیں ان کے متعلق میرا قیاس ہے کہ یا تو وہ ذاتی منفعت کے لئے اپنے حریفوں کو گرانے کے جتن کرتے ہیں اور یا دانستہ یا نادانستہ اپنے فلسفۂ حیات سے منافقت برتتے ہیں۔ ان کی نیت کچھ بھی ہو بہر صورت وہ ایک ایسی روایت قائم کر رہے ہیں جو تہذیب فن اور ادب کے منشاء کے خلاف ہے۔

اگر تخلیقی ادب اور فن کے لئے اظہار کی کُلّی آزادی کو تسلیم کر لیا جائے تو اسے ترجیحت

سے محفوظ رکھنے کی ضمانت کیا ہو سکتی ہے۔ یہ ایک اہم مسئلہ ہے۔ کیونکہ آزادی کے ساتھ حقوق بھی ہوتے ہیں۔ اور فرائض بھی عائد ہوتے ہیں۔ احتساب کے حامی یہ کہیں گے کہ ادب کو نراجیت سے بچانے کے لئے کسی نہ کسی شکل اور حد میں احتساب ناگریز ہے۔ لیکن حق اور فرض کا احساس سماجی شعور اور ضبطِ نفس کا محتاج ہے۔ اسی طرح سماجی تقاضوں اور ادبی قدروں کی ہم آہنگی کسی بیرونی احتساب کی نہیں بلکہ اس آئین کی پابند ہے۔ جو ادیب کا سماجی اور فنی شعور اس پر عائد کرتا ہے۔

یہ سچ ہے کہ یہ شعور بڑی مشکل سے پیدا ہوتا ہے۔ اور اس کی پرورش ہی ادیب کی سب سے بڑی ریاضت ہے۔ اس شعور کے لئے ادیب کی اپنی جستجو اور جدوجہد تو شرط اوّل ہے ہی۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ ناظر کی تہذیبی سطح اور ادبی تنقید کے معیار پر بھی بہت کچھ منحصر ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر ناظر کا ذوق جاسوسی ناول اور رومان سے آگے نہ جا سکے اور ادبی تنقید سے مراد اپنے دوستوں کی ستائش اور ناآشناؤں کی ہجو اور تذلیل ہو تو اچھے ادب پر خاک اور دھول کی تہ پڑ جاتی ہے۔ جسے زمانہ کی ہوا دیر میں اُڑاتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تخلیق کا قانون ان ساری دشواریوں پر حاوی آ جائے، لیکن ادب کی ترقی میں بڑے رخنے پڑتے ہیں۔ اور ناسازگار ماحول صحیح شعور کی اٹھان کو کچلنے لگتا ہے۔

ادیب کی ریاضت اور ناظر کی تہذیبی سطح کے متعلق میں یہاں کچھ نہیں کہنا چاہتا۔ یہ سخن گسترانہ باتیں ہیں۔ ادیب اور ناظر اپنے اپنے گریبان میں منہ ڈال کر اپنی اپنی حیثیت خود پہچان لیں۔ البتہ تقسیم ہند کے بعد اردو میں ادبی تنقید نے عام طور پر جو رنگ اختیار کیا ہے۔ اس پر کچھ کہنا ہی پڑے گا۔ یہ عام روش کا ذکر ہے، کسی خاص مدرسۂ فکر یا کسی خاص رجحان کی طرف اشارہ نہیں

برِّصغیر کی سیاسی اور جغرافیائی تقسیم نے اُردو کے ادبی حلقوں کو بھی بانٹ دیا اور انھیں الگ الگ مسائل سے دوچار کر دیا۔ ادبی اسناد کا تسلسل ٹوٹ گیا۔ اور وقتی افراتفری سے فائدہ اٹھا کر موقعہ پرست لوگوں نے اصول پرستی کی بھاری بھرکم قبائیں اوڑھ لیں۔ اور بزعم خود ادبی لیڈر اور ڈکٹیٹر بننے کی کوشش کرنے لگے اگر کوئی مدرسۂ فکر یا ادبی رجحان گروہ بندی کی شکل اختیار کرے تو مضائقہ نہیں۔ لیکن اس کا جواز صرف اس وقت ثابت ہوتا ہے جب وہ اپنے نظریوں اور قدروں پر ایمان داری سے پابند رہیں۔ اور اس میں اپنے پرائے کی تخصیص ہرگز نہ کریں۔ لیکن ایمان کی بات یہی ہے کہ

اُردو میں ایسا نہیں ہوتا۔ جو جتنے زور سے نعرہ بلند کرتا ہے۔ ذاتیات کی دلدل میں اتنا ہی گہرا دھنس جاتا ہے۔
یہی وجہ اس انتشار اور پراگندگی کی ہے جو تقسیم ہند کے بعد اُردو کے مختلف ادبی حلقوں میں عام ہوگئی ہے۔ ایک دوسرے
کی تعریف کے لئے خفیہ معاہدہ کرنا اپنے ذاتی مخالفوں کے خلاف جھوٹا پرچار، ان کے بائیکاٹ کے لئے رسالوں اور
ناشروں سے ساز باز۔ یہی نہیں بلکہ اپنے ہم خیال لیکن ذاتی مخالف ادیبوں کی اغیار سے رپورٹ اور تجارتی مفاد
کو اصول کا بہروپ دے کر رسالوں کو ٹرجانے اور گرانے کی کوششیں یہ اور اسی قسم کی بہت سی ذلیل
حرکتیں ادبی اصولوں کے نام پر کی جا رہی ہیں۔ جو اپنے دوست ہیں۔ ان کی ساری خطائیں معاف، ان کی ہر تحریر
ادب پارہ، اور شاہکار اور ان میں سے ہر ایک دُنیا کا بہت بڑا شاعر اور ادیب، لیکن جو اپنے گروہ میں نہیں۔ وہ
مردود اور مطعون، اس کی بھی بحث نہیں کہ ان کی تحریریں انہی کے اصولوں کے خلاف ہیں۔ اور جنہیں وہ گالیاں
دیتے ہیں ان میں سے کئی ان سے بہتر طریقے سے ان کے اصولوں کو سمجھ سمجھا سکتے ہیں۔ معاملہ تو ذاتی تعلقات کا ہے
زیادہ تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ یہ ہر طرف اور آئے دن ہو رہا ہے۔

اس قسم کی منافقت اور اوچھاپن ادب اور تہذیب کے لئے باعثِ ننگ ہے۔ اور وقت آگیا ہے کہ
کھلم کھلا اس کی مذمت کی جائے۔ بعض موقع پرست محرر لیڈری اور ڈکٹیٹری کے خوابِ خرگوش میں معروف
ہیں۔ اور کمال بے حیائی سے اپنے اصولوں کو اپنے تلووں تلے کچل رہے ہیں۔ کیونکہ انہیں یہ غرّہ ہے کہ وہ اور
ان کے چیلے گلا پھاڑ کر اتنی زور سے چلّا سکتے ہیں کہ سمجھ کی بات کسی کے کان پڑ ہی نہیں سکتی۔

لیکن یہ بحرانی کیفیّت عارضی ہے۔ ان حضرات کی ابلہ فریبی سے اہلِ نظر بے خبر نہیں۔ وہ سمجھتے
ہیں کہ احتساب کی یہ نئی شکل سب سے زیادہ مہیب اور ناپاک ہے۔ کیونکہ اس کے جراثیم ادب
کی کوکھ میں بلبلا رہے ہیں۔ اور اگر ان کا علاج نہ ہوا تو یہ سارے جسم کو سڑا ڈالیں گے۔

یہ امید بے جا نہیں کہ ہر ایمان دار ادیب بے باکی اور دلیری سے خیال اور اظہار کی آزادی کا
اعلان کرے گا۔ اور ہر اس احتساب کی مخالفت کرے گا جو حقیقت تہذیب اور ترقی کی آواز کو
گھونسنا چاہتا ہے۔

تخیّل، الہام اور تکنیک

محمد ہادی حسین

"تخیل وہ نقطہ ہے جہاں ربی و بشری، دیوانگی و فرزانگی، الہام اور تکنیک، شعور و لاشعور کا وصال ہوتا ہے۔" دوسرے باب میں تخیل کی ماہیت اور اور طریقۂ عمل سے بحث کرتے ہوئے ہم یہ واضح کر آئے ہیں کہ کانٹ کے نظریے کے مطابق تخیل حسی معطیات سے تصورات وضع کرنے اور پھر ان تصورات سے معنی خیز کلیتیں پیدا کرنے کے عمل میں عقل کو اپنا شریک کار بناتا ہے اور اسی طرح ہم یہ بھی کہہ آئے ہیں کہ کولرج جس قوت کو ثانوی تخیل کہتا ہے اس کی کارروائیاں اس کے نزدیک عقل کی مدد سے ہوتی ہیں۔ اس کے بعد کے مختلف ابواب میں بھی ہم نے جا بجا تخیل اور عقل کے باہمی تعاون کا تذکرہ کیا ہے اس باب میں ہم اس امر کی تصریح کریں گے کہ شاعرانہ تخلیق کے عمل میں تخیل کیوں کر، ایک طرف تو الہامی وجدانات کا وسیلہ بن کر اور دوسری طرف تکنیک کے عقلی و عملی مسائل کو حل کر کے، ان کی دوئی کو یکتائی میں تبدیل کر دیتا ہے۔

اگر ہم الہام اور تکنیک کے قدیم تنازعے کا تاریخی جائزہ لیں تو ہمیں مختلف ادوار میں تین رجحانات دکھائی دیتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ کبھی الہام کو اور کبھی تکنیک کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ دوسرا یہ کہ ان دونوں کے باہمی تعاون کا تصور وقتاً فوقتاً مختلف صورتوں میں موجود رہا ہے۔ تیسرا یہ کہ بحیثیت عمومی انکے درمیان بعد دور بہ دور کم ہوتا چلا گیا ہے۔ ہومر کے زمانے تک یہ عقیدہ عام تھا کہ شعراء کلی طور پر خارجی قوتوں مثلاً جنوں، روحوں اور دیوتوں کے قبضے میں ہوتے ہیں اور یہ قوتیں جو جی چاہے ان کے منہ سے کہلواتی ہیں۔ ہومر اور اس کے دبستان کے حماسہ نویسوں نے اس کارروائی کو خصوصی طور پر فنون کی دیویوں یعنی THE MUSES سے منسوب کیا۔ یہ دیویاں شاعروں کے اندر شعر گوئی کی قوت پھونک دیتی تھیں، لیکن شاعروں کو اس حد تک اپنے اوپر اختیار ہوتا تھا کہ جب ان کا جی چاہتا وہ ان دیوتوں کے مندروں میں جا

کران سے الہام طلب کر سکتے تھے۔ افلاطون نے اگرچہ اس امر کو تسلیم کیا کہ شعراء کو فنون کی دیویوں سے کسب فیض کرتے ہیں، تاہم اس کے ساتھ ہی اس نے یہ نظریہ بھی پیش کیا کہ شاعروں کو فطرت کی طرف سے ایک روحانی قوت جس کا نام اس نے "موسیقی" رکھا، ودیعت ہوتی ہے۔ دوسری طرف اس نے ایک اور قوت کا بھی اعتراف کیا جسے وہ "ٹیکنی" کے نام سے پکارتا تھا۔ یہ قوت 'موسیقی' سے ادنیٰ قوت تھی جو دوسرے فنوں کی مشق کرنے والوں کو بھی عطا ہوتی تھی۔ سب سے معنی خیز بات تو یہ ہے کہ افلاطون نے شاعر کو ایک صانع یعنی بنانے والا کہا جس کے ضمنی معنی یہ تھے کہ شاعر کا عمل شعر گوئی کسی حد تک شعوری و اختیاری ہوتا ہے۔ ارسطو نے بوطیقا میں شاعری کو ایک طرف تو جنوں کی پیداوار کہا اور دوسری طرف ایک فطری ملکے کو اس کا کفیل ٹھہرایا۔ یہ فطری ملکہ اسی قسم کی چیز تھا۔ جسے بعد کے زمانوں میں جوہر قابل، فطانت اور اسی کے مماثل نام دیئے گئے۔ رومنوں کے یہاں تخیل کا جو تصور تھا، یعنی ایک ایسی قوت جو شاعروں کو عالم غیب کی خبریں بھی دیتی تھی اور ان سے شعر بھی کہلواتی تھی، اس میں یہ اعتراف مضمر تھا کہ شاعر محض خارجی قوتوں کے ہاتھ میں ایک آلہ نہیں ہوتا۔ علاوہ بریں یہ الہام اور تکنیک کی یک جائی کا بھی تصور تھا۔ چنانچہ رفتہ رفتہ فنون کی دیویاں محض علم الاصنام کی تلمیحات بن کر رہ گئیں اور ان کا تذکرہ محض اشارۃً ہونے لگا۔ Ins Piration یعنی الہام کا جو متوازی تصور مذہب سے مستعار لیا گیا تھا اس کی نشو و نما بھی اسی کے مماثل ہوئی۔ پچھلی چند صدیوں میں وہ رفتہ رفتہ اپنے مافوق الفطرت معانی سے مبرا ہوتا چلا گیا ہے اور بیسویں صدی میں تو وہ محض وجدان کا مترادف بن کر رہ گیا ہے۔ چنانچہ اگر آج کل اس کا تذکرہ کیا جاتا ہے تو محض تلمیحی اور علامتی معانی میں۔ بلیک اور ییٹس کی قسم کے شاعروں کے القائے غیبی کے بارے میں دعاوی کو تو غالباً اس کی دیوانگی یا اس کے تصوف پر محمول کیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک ییٹس کا تعلق ہے اُسکے دعاوی اس کے اس نظریے کے منطقی ضمیمے ہیں کہ شاعری ایک قسم کی ساحری ہے۔ جس کا منبع ایک مجموعی حافظہ قدیم ہے۔ ملاحظہ طلب بات یہ ہے کہ ییٹس کی شاعری کے دو دور تھے، جن میں سے دوسرے دور میں اس نے اپنے اس نظریے پر عمل کرنا ترک کر دیا اور اس طرح جدید انگریزی کے بانیوں میں جگہ پائی۔

الہام کے پہلو بہ پہلو تکنیک کو بھی نشیب و فراز کے مختلف ادوار میں سے گزرنا پڑا ہے۔ شروع شروع میں جب تنقیدی شعور پیدا نہ ہوا تھا۔ تکنیک کے جائزے کے لئے کوئی معیار موجود نہ تھے اور اسے الہام کی محض ایک ضمنی پیداوار تصور کیا جاتا تھا۔ تنقیدی معیاروں کے وضع ہونے کے بعد سے تکنیک کی اہمیت میں جو تغیرات

پیدا ہوتے ہیں۔ ان کو ہم مجملاً یوں بیان کر سکتے ہیں۔ کلاسیکی تحریکوں کے عروج کے زمانے میں الہام اور تکنیک کے درمیان ایک مکمل توازن ضروری سمجھا جاتا تھا۔ لیکن تکنیک کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی جاتی تھی۔ کلاسیکی تحریکوں کے انحطاط کے زمانے میں تکنیک پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ اس طرح رومانی تحریکوں کے عروج کے زمانے میں الہام اور تکنیک میں موافقت مستحسن سمجھی جاتی تھی لیکن الہام کو ترجیح دی جاتی تھی۔ رومانی تحریکوں کے انحطاط کے زمانے میں تکنیک کی طرف سے تغافل برتا جاتا تھا۔

بیسویں صدی کے نصف اوّل میں الہام اور تکنیک کی رقابت و رفاقت نے کئی رنگ بدلے ہیں۔ لیکن ان کے درمیان اب ایسی واضح حدِ فاصل جیسی اگلے زمانوں میں تھی دکھائی نہیں دیتی۔ بلکہ ان کا مسئلہ کئی اور مسائل، مثلاً مضمون و ہیئت، صوت و معنی، تمثال و خیال، احساس و فکر، شعری اور نثری معانی، شعوری اور غیر شعوری عمل تخلیق کے تنازعوں میں اُلجھ گیا ہے۔ چنانچہ پچھلے چند سالوں میں جو نئی نئی تحریکیں ظہور میں آئی ہیں۔ ان میں سے اکثر کے متعلق وثوق سے یہ نہیں کہا جا سکتا کہ وہ الہام سے یا تکنیک سے زیادہ تعلق رکھتی ہیں۔ مثلاً ایک دبستان ایسا ہے جس کے نزدیک شاعرانہ مطلب نثری مطلب سے کوئی تعلق نہیں رکھتا بلکہ اگر کسی نظم کا مطلب نثر میں بیان کیا جا سکے تو وہ نظم صحیح معنوں میں شاعری کہلانے کی مستحق ہی نہیں ہوتی آرچی بالڈ میکلیش (Archibald MacLeish) اس دبستان کے نقطۂ نظر کی تصریح کرتے ہوئے اعلان کرتا ہے۔ کہ "ایک نظم کے کوئی معنی نہ ہوتے چاہئیں۔ اسے صرف موجود ہونا چاہیئے"۔ یہ دبستان شاعری کو منطقی، عقلی اور استدلالی عناصر سے مبرا کر کے اسے شعریت کا عرقِ ناب بنانے کا معتقد ہے۔ چنانچہ اس کے بعض نمائندوں کی شاعری میں فطرت، منطق، الفاظ کے لغوی معانی، صرف و نحو، غرض ہر عقلی چیز اپنا متداول لباس بدل کر اپنے آپ کو اس شکل میں ظاہر کرتی ہے۔ جس میں وہ شاعر کے ذہن میں آئی تھی۔ ہاپ کنز (Hopkins)، اپولی نیر (Appolinaire)، ہارٹ کرین (Hart Crane)، ٹی ایس ایلیٹ (T. S. Eliot)، ڈلن ٹامس (Dylan Thomas)، ای ای کمنگز (E.E Cummings) اور سنجان پرس (St. John Perse) اس زمرۂ شعراء کے سرکردہ رکن ہیں۔ ایک اور دبستان شاعرانہ کیفیت کو بجائے خود کافی و وافی سمجھ کر اسی کے داخلی مشاہدے اور مطالعے پر اپنی تمام کوششیں صرف کر دیتا ہے۔ اس دبستان کے بڑے نمائندے ریمبو (Rimbaud) اور میلارمے (Mallarme) ہیں۔ ایک تیسرا دبستان وہ ہے۔ جسے سرریلزم (Surrealism) کہتے ہیں۔ یہ ایک قسم کی نفسیاتی

اضطراریت ہے۔ یعنی شاعر کا نفس اس سے جو کچھ کہلوانا چاہے وہ اسے قلم برداشتہ من وعن لکھتا چلا جاتا ہے۔ اس دبستان کے سب سے بڑے نظریہ ساز آندرے برتاں (Andre Breton) کے نزدیک شاعر کا کام صرف یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات کو یہ موقع بہم پہنچائے کہ وہ اپنے الفاظ میں اپنے آپ کو ظاہر کریں۔

ان سارے دبستانوں میں اگر کوئی چیز قدر مشترک ہے تو وہ عقل کے طریق فکر، طریق استدلال اور طریق تکلم سے انحراف ہے۔ اس انحراف کا درجہ کسی دبستان یا کسی شاعر میں کم ہے، کسی میں زیادہ۔ لیکن سب کا مرکزی عقیدہ یہ ہے کہ شاعری ایک خالصتاً وجدانی، غیر شعوری اور شخصی چیز ہے۔ یعنی الہام اور تکنیک دونوں میں وہ عقل کے عمل دخل کے منکر ہیں۔ خالص شاعری کے دبستان کے نزدیک شاعرانہ تجربے چاہے کسی صورت میں صادر ہوں۔ ان کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ ان کو ہر غیر شاعرانہ عنصر سے منزہ کر کے پیش کیا جائے۔ چنانچہ ان کے لئے شعر گوئی ایک ایسا عمل ہے جس میں شاعرانہ تجربے کا عرق کشید کر کے پیش کیا جاتا ہے اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا تکنیک ایک قسم کا تجریدی عمل ہے۔ یہ عمل بداہتہً عقل کے وسیلے سے کیا جاتا ہے، لیکن اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ عقل کے عناصر کو خارج کر دیا جائے، گویا عقل اپنے آپ سے فرار کرتی ہے۔ وہ شعراء جو شاعرانہ شعور کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ ان کی شاعری ایک مستعار لباس میں ایک طرح کی نفسیاتی تحلیل ہوتی ہے۔ بلکہ علم تشریح الاعضاء کے جراحانہ تجربے ہوتی ہے جو نفس انسانی کی انتڑیوں پر کئے جاتے ہیں۔ ایسے شعراء کی شاعری میں الہام اور تکنیک ایسے طریقے سے خلط ملط ہو جاتے ہیں۔ کہ ان کا علیحدہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ تاہم شاعری کی ظاہری صورت کو قائم رکھنے کی خاطر انہیں تکنیک کی طرف خصوصی توجہ دینی پڑتی ہے۔ سرریلسٹوں کا اسلوب اظہار اتنا غیر شعوری اور اضطراری ہوتا ہے کہ اس میں کسی قسم کی تکنیکی کوشش کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ لیکن ایک نقطۂ نگاہ سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سرریلسٹ شاعری محض تکنیک ہی تکنیک ہوتی ہے۔ کیونکہ اس میں کوئی الہام یا وجدان نہیں ہوتا۔ البتہ یہ تکنیک (کم از کم بظاہر) شعوری اور عقلی نہیں ہوتا۔

اس سے پہلے کے ابواب میں ہم جو بحث کر چکے ہیں اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ شاعرانہ وجدان چاہے بادی النظر میں کسی الہامی کشف، کسی ندائے غیب، کسی غیر شعوری عامل، کسی حسی تاثر، کسی جذباتی ہیجان، کسی فکری تحریک، کسی خارجی واقعے یا کسی داعیہ باطنی کی صورت میں ہو۔ وہ صرف ایک تخیلی تجربے

میں تبدیل ہونے کے بعد شعر گوئی کا محرک اور موضوع بن سکتا ہے۔ یعنی ایسی شاعری میں جو صحیح معنوں میں شاعری ہو۔ یہ بجا ہے کہ ان سب چیزوں میں وہ قوت جسے کولرج اولی تخیل کہتا ہے۔ شروع ہی سے کارفرما ہوتی ہے۔ کیونکہ وہ انسان کے شعوری تجربے کی بنیاد ہے۔ لیکن اولی تخیل ان کو صحیح معنوں میں شاعری کا مواد بنانے پر قادر نہیں ہوتا؛ جس کی وجہ یہ ہے کہ وہ نفس انسانی کو ادراکات اور تصورات کے دمنع کرنے میں مدد دیتا ہے۔ ان ادراکات اور تصورات کو معنی خیز کلیتوں میں تبدیل کرنے کا کام ثانوی تخیل انجام دیتا ہے اور اس کام میں عقل کی تحلیلی کارروائیوں سے مدد لیتا ہے، کیونکہ معنی خیز کلیتیں بنانے سے پہلے اسے حسی و ادراکی مواد کو درہم برہم کرنا پڑتا ہے تاکہ وہ اس کی نئے سرے سے شیرازہ بندی کرے شاعرانہ وجدانوں پر جب ثانوی تخیل کا یہ عمل ہو چکے تو صرف اس وقت وہ تخیلی تجربے بنتے ہیں اور صرف اس وقت وہ شاعری کے لئے مناسب مواد ہوتے ہیں۔ جدید مغربی شاعری کے جن دبستانوں کا ہم نے اوپر تذکرہ کیا ہے ان کی شاعری میں یہ نقص ہے کہ یا تو وہ اولی تخیل کی سطح پر شاعرانہ تجربوں کو موضوع سخن بناتے ہیں یا تو ثانوی تخیل کے عمل کے ختم ہو چکنے کے بہت بعد جب تجربہ شاعر کے شعور سے خارج ہو کر اس کے لاشعور میں دفن ہو چکا ہو یا عقل کی تحلیلی کارروائی کا تختۂ مشق بن کر ایک مجرد سلسلۂ فکر میں تبدیل ہو گیا ہو۔ اولی تخیل کی سطح پر ان کی شاعری تکنیک برائے تکنیک تک یا وارداتِ نفسانی کے عریاں مظاہرے تک محدود رہ جاتی ہے۔ ثانوی تخیل کے معطیات کو لاشعور کے اندھے کنوئیں میں پھینک کر ان کو ایک مدت کے بعد وہاں سے نکالنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ عقلی عناصر جن کی مدد سے تخیل نے ان سے معنی خیز کلیتیں پیدا کی تھیں ضائع ہو چکتے ہیں اور تجربے اپنی اصلی ہیولائی حیثیت کو عود کر چکتے ہیں۔ چنانچہ ان کو دوبارہ تخیلی تجربوں میں تبدیل کرنے کی ضرورت ہوتی ہے، لیکن جدید شعراء ایسا کئے بغیر ان کو موضوع سخن بناتے ہیں۔ اس کی متبادل صورت میں تخیلی تجربوں کے حسی اور جذباتی عناصر ضائع ہو چکتے ہیں اور صرف عقلی عناصر باقی رہ جاتے ہیں، جس سے صرف مجرد افکار وضع کئے جا سکتے ہیں۔ چنانچہ جب شعراء ان مجرد افکار کو بیان کرنے لگتے ہیں تو وہ ان کی عقلی اصلیت کی پردہ پوشی کی خاطر تمام عقلی عناصر کو ان سے عمداً خارج کر دیتے ہیں۔ رہے وہ شعراء جن کی شاعرانہ کارروائی مشاہدہ و مطالعۂ نفس تک محدود رہے۔ ان کے یہاں ثانوی تخیل کی ایک تشکیلی قوت کی کمی ہوتی ہے جو حسی اور ادراکی تاثرات کے مواد سے ایسے حقائق پیدا کرتی ہے جو صرف شاعر کے داخلی کوائف ہی نہیں ہوتے بلکہ خارجی دنیا میں بھی موجود ہوتے ہیں۔

تخیل سے یہ دوری فنی نقطہ نگاہ سے رومانی تحریک اور اس کے نظریۂ شاعری کے برخلاف ردعمل کی ایک علامت ہے اور معاشرتی و ثقافتی نقطۂ نگاہ سے اس امر کا نتیجہ ہے کہ آج کل کا شاعر اپنے آپ کو جماعت سے ایک علیحدہ ہستی سمجھتا ہے اور اپنے تجربوں کو ایسے طریقے سے بیان کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا کہ عام لوگ ان میں شریک ہو سکیں، چنانچہ وہ اس قوت کو جو اظہار اور ابلاغ دونوں پر قادر ہے اور دونوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرتی ہے۔ یعنی تخیل کو، بہت کم استعمال میں لاتا ہے جدید شاعری کے عجیب و غریب ہیئتی تجربے، اس کی تعقید، اس کا اشکال، اس کا ابہام، اس کے خالص نجی اشارات، اس کی نفسیاتی پیچیدگیاں، اس کی بلند ذہنی سطح، اس کی عالمانہ تلمیحات، اس کی تہ در تہ معانی، اس کا الہام اور تکنیک کے مسائل کے ساتھ گہرا تعلق، اس کا شاعرانہ تجربے کی اہمیت پر اصرار، یہ چیزیں ایک طرف تو اس امر کی مظہر ہیں کہ رومانیوں کے زمانے سے اب تک فن شاعری اور تنقید شاعری نے انسان کی دماغی نشوونما اور انسانی تہذیب کی ترقی کے دوش بدوش، عمق، وسعت اور تنوع میں ترقی کی ہے۔ لیکن دوسری طرف اس امر کی غماز بھی ہے کہ شاعر کے پاس اپنے فنی وسائل کے حل کرنے کی کوئی طلسمی کنجی تھی۔ جو اس کے ہاتھ سے جاتی رہی ہے یا جسے وہ کام میں نہیں لا رہا۔ یہ طلسمی کنجی تخیل ہے۔ اقلیم عقل کے منصوبہ بندانہ نظم و نسق سے فرار کر کے جدید شاعری ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اس بیابان میں جا پہنچی ہے۔ جہاں تخلیق کے سوتے خشک ہو گئے ہیں۔ ان دونوں کے درمیان تخیل کا جو قدرتی سبزہ زار ہے، جہاں فطرت کی نامیاتی قوتیں جلوہ گر دکھائی دیتی ہیں وہ اس کو نہیں جچا۔ کیوں کر اس میں اس کے پیش روؤں نے ڈیرے ڈال رکھے تھے اور اس کے علاوہ اس تک عام لوگوں کو بھی رسائی حاصل ہے۔

تخیلی وجدانیات صرف شاعروں تک محدود نہیں بلکہ عام انسانوں کے تجربے میں بھی آتے ہیں، کبھی خوابوں میں اور کبھی عالم بیداری میں، کبھی استغراق و تامل کے نتیجے کے طور پر اور کبھی یکایک کسی کوشش کے بغیر، مثلاً وہ بشارتیں جو خوابوں میں ملتی ہیں، بھولی ہوئی باتوں کا بیٹھے بٹھائے یاد آجانا، گفتگو میں لطف انگیز بذلہ سنجیوں کا سوجھنا، کسی مشکل مسئلے کا حل سوچ سوچ کر عاجز آجانے کے بعد اس کی گتھی کا یکایک خود سلجھ جانا، جیسے کسی نے کہیں سے آکر اس کا حل کان میں پھونک دیا ہو۔ ماہرین سائنس فلسفیوں، ریاضی دانوں، سیاسی رہنماؤں، ارباب نظم و نسق اور علم و عمل کے دوسرے شعبوں میں

کام کرنے والے لوگوں کی بیسیوں مشہور مثالیں ہیں جن میں ایک کو غیر متوقع طور پر ایسی ایسی باتیں سوجھ گئیں۔ جو پہلے ان کے سان گمان میں بھی نہ تھیں اور جو ان کے لئے اہم انکشافات، عصر آفریں ایجادوں اور انقلاب انگیز فیصلوں کی بنیادیں ثابت ہوئیں۔ ان چیزوں کو نفس انسانی کی عقلی کارروائیوں سے منسوب نہیں کیا جاسکتا لیکن دوسری طرف ان کو خارق عادت اسباب یا حسن اتفاق پر محمول کرنا بھی انسان کے قوائے نفسانی کی فعالیت سے انکار ہے۔ ان کی توجیہ ہمارے نزدیک یہ ہے کہ وہ تخیل کی بالیدہ کیفیتوں کی پیداوار ہوتی ہیں۔ جہاں تک خود تخیل کا تعلق ہے، وہ بھی شاعروں کے لئے مخصوص نہیں وہ زندگی کے تمام شعبوں میں ہر شعبے انکشاف، ہر نئی ایجاد، ہر نئے رابطے، ہر نئے نظام کا منبع ہوتا ہے۔ کیونکہ اس کا کام ہی چیزوں کے امکانات کو بے نقاب کرنا ہے۔ شاعر کا تخیل ایک طرف تو روابط اشیاء کے نئے نئے امکانات کے لئے ہر وقت ہمہ تن چشم و گوش رہتا ہے۔ چنانچہ ان دونوں قسموں کے امکانات میں سے جب کبھی کسی نئے امکان کا وجدانی انکشاف اس پر ہوتا ہے۔ اس کا عمل تخلیق شروع ہو جاتا ہے۔ اس کے تخیلی وجدانات کی امتیازی خصوصیت ہی یہ ہوتی ہے کہ وہ شروع ہی سے مائل بہ عمل ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ ایک تخلیقی داعیہ ہوتا ہے۔ کئی مرتبہ ہفتوں، مہینوں بلکہ برسوں تک ملتوی رہتا ہے۔ لیکن جہاں عمل اظہار شروع ہوا وہیں شاعرانہ وجدان کاری گر کی تخلیقی کوشش میں تبدیل ہوا اور اپنی ماورائیت کھو کر تکنیک کا ایک عقلی و عملی مسئلہ بنا۔ یعنی افلاطون کے الفاظ میں "موسیقی" نے "تیکنی" کو اپنی مدد کے لئے بلایا۔

سی۔ایم۔بورا (C.M. Bowra) اپنے مقالہ "الہام و شاعری" (Inspiration and Poetry) میں شاعرانہ الہام کی کیفیت کو یوں بیان کرتا ہے:

"شاعر کے اوپر کوئی ایسی چیز مسلط ہو جاتی ہے جو اس کی ساری ہستی کو جذب کر لیتی اور باقی تمام دلچسپیوں کو اس کی شخصیت سے خارج کر دیتی ہے۔ یہ چیز کیا ہوتی ہے؟ اس کا من و عن بیان کرنا مشکل ہے لیکن ہم اس کے چند عناصر کی نشاندہی کر سکتے ہیں۔ مرکزی عنصر تو کوئی ایسی چیز ہوتی ہے جسے ہم ایک خیال کہہ سکتے ہیں۔ اگرچہ بہت سی باتوں میں وہ اتنی مبہم اور غیر واضح ہوتی ہے۔ کہ اسے یہ نام صحیح طور پر نہیں دیا جا سکتا۔ اس میں بڑی طاقت ہوتی ہے اور ایک اپنی ہی مخصوص فضا ہوتی ہے۔ اگرچہ شروع شروع میں وہ اتنی غیر متعین ہوتی

ہے کہ اس کا عقلی تجزیہ نہیں کیا جا سکتا۔ وہ شاعر کے اوپر ایک بصیرت کی عظمت اور تحکم کے ساتھ قبضہ جما لیتی ہے وہ اس سے پوری طرح واقف نہیں ہوتا لیکن پھر بھی وہ اسے محسوس کر سکتا ہے۔ بلکہ اسے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے وہ اس کی آنکھوں کے سامنے ہو۔ اس کیفیت کے ساتھ ساتھ الفاظ شاعر کے ذہن میں آتے ہیں۔ جو موسیقانہ نقشے بناتے ہیں، لیکن شاعر ان کے معنوں سے آشنا نہیں ہوتا۔ یہ کیفیت سکونی نہیں ہوتی بلکہ حرکی ہوتی ہے۔ وہ ایک شدید فعلیت کا کرشمہ ہوتی ہے اور اس کے اندر سے بڑے شدید اور قوی خیالات پھوٹنے لگتے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ الفاظ شاعر کے ذہن میں آتے ہیں جو نہ صرف ان کو واضح کرتے ہیں اور اس کی نظم کے عمومی نقشے کے ساتھ ان کو مربوط کرتے ہیں بلکہ خود بھی بڑی شدت اور قوت کے مالک ہوتے ہیں۔ الہام ایک ایسی زبردست قوت ارادی کے ساتھ بروئے کار آتا ہے کہ کوئی چیز اس کے مقابلے میں نہیں ٹھہر سکتی۔"

لونگسٹن لوز (Livingstone Lowes) کہتا ہے۔

"تخیلی تخلیق کی قوت کے اعمال اسی قسم کے ہوتے ہیں جیسے نوع انسانی کے عام تجربے میں آتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہوتا ہے کہ تخلیقی تجربے بہت بلند سطح پر ہوتے ہیں اور ان میں غیر شعوری عوامل کو ایک غیر معمولی توانائی حاصل ہو جاتی ہے۔ جوہر قابل میں ہمیشہ ایک عنصر ایسا ہوتا ہے۔ جسے گوئٹے Daemonic کے نام سے منسوب کرتا تھا۔ لیکن بلند ترین جوہر قابل کی امتیازی شان یہ ہے کہ اس کی وہ ناگہانی، بے اندازہ اور بے پناہ قوت جو طبیعت کے اعماق میں سے جوش کھا کر ابل پڑتی ہے۔ ایک قوت ارادی کی مطیع فرمان ہوتی ہے اور یہ قوت ارادی اپنی جگہ ایک ایسی بصیرت کا آلۂ کار ہوتی ہے جو کثرت میں وحدت، انتشار میں جمعیت اور ہیولیٰ میں صورت کو دیکھ سکتی ہے۔"

پال والیری (Paul Valery) نے اپنے مقالات و خطبات میں الہام اور تکنیک کے باہمی تعلق پر بڑی سیر حاصل بحث کی ہے۔ ہم ان میں سے چند اقتباسات کے ترجمے ذیل میں پیش کرتے ہیں:

"وہ نظمیں جو کمال فن کے ایسے نمونے ہوتی ہیں کہ ان کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے۔ جیسے ان کا عالم وجود میں آنا ایک معجزہ، ایک لطیفۂ غیبی، ایک خارق عادت واقعہ، ایک مافوق البشر کارنامہ تھا، ایسی نظمیں محنت و عرق ریزی کے شاہکار، ذہانت و بیدار مغزی کے مجسمے، قوت ارادی کی پیداوار

اور تنقید نفس کے اعلیٰ نمونے بھی ہوتی ہیں“

”شاعر کا تصور ہمارے زمانے میں پرانے زمانوں سے مختلف ہے وہ ایک ژولیدہ مو دیوانہ نہیں جو رات بھر کے بحران میں ایک پوری نظم لکھ ڈالتا ہے۔ اس کے برخلاف وہ ایک خشک دماغ سائنسدان بلکہ ایک عالم جبر و مقابلہ ہے، جس نے ایک خواب دیکھنے والے کو اپنی خدمات پیش کر رکھی ہیں“

”اعلیٰ کلام میں اکثر اوقات اتنی ہمواری، اتنی روانی اور اتنی بے تکلفی ہوتی ہے کہ پڑھنے والے یہ سمجھتے ہیں کہ گویا وہ تمام و کمال آمد کا نتیجہ ہے، یعنی کسی خارجی قوت نے شاعر کو اپنا آلۂ کار بنا کر اس سے کہلوایا ہے اس کا نام عرف عام میں وجدان، الہام، القاء، آمد وغیرہ ہے“

”شاعرانہ کیفیت بڑی بے قاعدہ، بے اعتبار، اضطراری اور زود شکن ہوتی ہے وہ جس طرح اتفاق سے پیدا ہوتی ہے اسی طرح فوراً غائب بھی ہو جاتی ہے۔ صرف اس کیفیت کا پیدا ہونا شاعری کے لئے کافی نہیں۔ جس طرح اگر کوئی شخص خواب میں خزانہ دیکھے تو یہ بجائے خود اس امر کی ضمانت نہیں کہ وہ آنکھ کھلنے پر اپنے بستر کی پائنتی خزانے کو پڑا پائے گا۔ ایک شاعر کا کام یہ نہیں کہ وہ شاعرانہ کیفیت کا تجربہ کرے اس کا کام یہ ہے کہ دوسروں کے اندر ایک شاعرانہ کیفیت پیدا کرے“

شاعری چاہے کتنی ہی حسیات و جذبات سے مالامال ہو اور اس میں چاہے کتنی ہی وارفتگی ہو۔ پھر بھی یہ ثابت کرنا آسان ہے کہ اس کا تعلق عقل کی قوتوں سے ہوتا ہے، کیوں کہ اگر وہ اصولی طور پر ایک جذبہ ہوتا ہے جو اپنے آپ کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے لئے بے تاب ہوتا ہے۔ صوفی اور عاشق ممکن ہے کہ سکوت پر قانع رہیں، لیکن شاعر کی فکر سخن یا آمد سخن خارجی دنیا میں کسی نئی چیز کے اضافے کی مقتضی ہوتی ہے۔ اس نئی چیز کے پیدا کرنے کے لئے جو قوتیں استعمال کی جاتی ہیں وہ عقل سے تعلق رکھتی ہیں۔

سی۔ ڈے لوئیس (C. DAY LEWIS) شاعرانہ کیفیت اور عمل شعر گوئی کے مختلف مرحلے ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے۔

شاعرانہ تخیل محض انفعالی نہیں ہوتا۔ اشعار خود بخود وجود میں نہیں آجاتے۔ اکثر لوگوں کے ذہن میں شاعرانہ تخیل کا یہ تصور ہے کہ گویا روح القدس ہیولائی انتشار کے ایک وسیع و بسیط منظر کا ایک کیفیت بے تعلقی کے ساتھ مشاہدہ کر رہا ہے۔ انتشار اس وقت تک نظام میں تبدیل نہیں ہوتا

جب تک شاعر اپنی توجہ اتنی شدت سے اس پر مرکوز نہ کرے کہ اس کی ساری مخفی و مضمر صلاحیتوں کو بروئے کار لے آئے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کی رائے میں ہر نئی نظم ایک نیا اقدام، ایک نئی کوشش اور نظم کا ایک ناقص بدل ہوتی ہے۔ جس کے لکھنے کے قابل آج تک کوئی شاعر پیدا نہیں ہوا۔ چنانچہ شاعر ایک تاثر سے، جسے تجربے کے بحر بے پایاں کا ایک قطرہ کہنا چاہئے، آغاز کار کرتا ہے۔ اس کے بعد ایک مرحلہ آتا ہے جس میں ایک از خود رفتگی کا سا عالم ہوتا ہے، اس عالم میں تمثالیں بڑی تیز رفتاری کے ساتھ یکے بعد دیگرے ذہن میں آتی ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ ارادہ اور عقل کو معطل کر دیا جائے تاکہ لاشعور کی گہرائیوں سے مدفون و مکنون تجربے نکال لائے جائیں۔ تیسرے مرحلے میں شاعر کی توجہ زیادہ شدید ہو جاتی ہے۔ یہ مال برانش (Malebranche) کے الفاظ میں 'عقل کی عبادت' کا مرحلہ ہے۔ اس میں انتقاد نفس کا عمل شروع ہو جاتا ہے، یعنی نظم کا جو نقشہ شاعر کے ذہن میں ابھر رہا ہے۔ اس کے مطابق تمثالوں کا رد و قبول ... تخیل تفکر سے علیحدہ کوئی قوت نہیں، بلکہ یہ کہنا چاہئے کہ وہ ایک اضطراری یا غیر شعوری عمل تفکر ہے۔ ہمارا شعور روشنی کا ایک چھوٹا سا جزیزہ ہے۔ جس کے ارد گرد ایک بحر ظلمات ہوتا ہے۔ نظم کا نفس مضمون جو تخیل کا عطیہ ہوتا ہے۔ کسی تمثال کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ اس عطیے کا قبول اور اس کا امتحان دونوں عمل ایک ساتھ ہوتے ہیں۔ ... شاعر کو اکثر بالیقین یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے۔ جب تک کہ وہ اسے ٹھیک ٹھیک نہ کہہ چکے۔ وہ تہذیب و تزکیہ کے ایک جدلیاتی عملے کے ذریعے اپنے مطلب تک رسائی پاتا ہے۔"

رابرٹ پین وارن (Robert Penn Warren) شعر گوئی کو عمل کو ایک عمل انکشاف کہتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

"کسی نظم کی تخلیق اتنی ہی ایک عمل انکشاف ہوتی ہے۔ جتنی کہ ایک عمل تخلیق۔ ہو سکتا ہے کہ وہ کسی خیال سے شروع ہو یا کسی ترکیب، کسی منظر، کسی تمثال، کسی واقعے سے جو شاعر کے لئے ایک خیال انگیز کیفیت رکھتا ہے۔ یعنی اس کی تمام و کمال شخصیت یا اس کے تمام و کمال تجربے کی روشنی میں اس کیلئے علامتی امکانات رکھتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اصل میں جو چیز فکر شعر کا باعث بنی تھی، وہ ایک سلسلۂ استلافات کے ذریعے کسی اور چیز کی طرف اس کی توجہ کو مبذول کرے جو نظم کی اصل و اساس بن جائے۔ کیونکہ وہ پہلے سوجھی ہوئی چیز سے علامتی امکانات رکھتی ہے۔ شعر گوئی کا عمل چاہے کیسے بھی شروع ہو،

وہ ہر صورت بہت پیچیدہ ہوتا ہے ۔ کوشش و کاوش کا درجہ مختلف ہوتا ہے۔ کہیں زیادہ کہیں کم، لیکن یہ کوئی غیر عقلی عمل نہیں ہوتا۔ تخلیق کے لمحے جو چیزیں بن بلائے شاعر کے اندر کی گہرائیوں سے نکل کر آجاتی ہیں ۔ ہو سکتا ہے کہ

وہ ماضی کی کسی فکری کاوش کے نتائج ہوں"

شعر گوئی کا عمل ایک ایسا عمل ہے جس کے ذریعے شاعر اپنے تجربے کے معانی اپنے اوپر بے نقاب کرتا ہے ۔ اس عمل کا نتیجہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ شاعر کے اصلی وجدان میں مزید معانی، مزید وسعت مزید عمق، مزید پہلو پیدا ہو جاتے ہیں ۔ لیکن شعر گوئی کی قدرت یعنی تکنیکی چابک دستی چاہے کتنی ہی اعلی پائے کی کیوں نہ ہو، وہ الہام کے فقدان کی تلافی نہیں کر سکتی ۔ وہ محض الہام کے عطیات کو بطریق احسن پیش کرنے میں مدد کر سکتی ہے ۔ کولرج کہتا ہے کہ " وہ شخص جس کی روح میں موسیقی نہیں کبھی صحیح معنوں میں شاعر نہیں ہو سکتا " موسیقی سے اس کی مراد وہی تھی جو افلاطون کی تھی یعنی تخیلی تجربوں کی صلاحیت ۔ وہ آگے چل کر کہتا ہے ۔

" موسیقانہ لذت کی حس اور اس کے پیدا کرنے کی صلاحیت دونوں تخیل کے عطیے ہیں ۔ یہ صلاحیت اور اس کے ساتھ کثرت کو ایک وحدت تاثر میں تبدیل کرنے اور ایک سلسلۂ خیالات کو ایک مرکزی خیال یا جذبے کے ذریعے مربوط کرنے کی قوت ، یہ دونوں مشق و ریاضت بہتر تو بنائی جا سکتی ہیں ، لیکن سیکھی نہیں جا سکتیں "

گوئٹے (Goethe) اگرچہ جوہر قابل کے شعوری عمل کا معتقد تھا اور اس کے خیال میں وہ شاعر سے جو جی چاہے کرا سکتا ہے ، تاہم وہ الہام و تکنیک کے توازن و توافق کو ضروری خیال کرتا تھا ۔ وہ کہتا ہے ۔

" شاعری میں دو قسم کے اناڑی ہوتے ہیں : اول وہ جو میکانیکی پہلو کے بارے میں تغافل و تساہل کرتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ اگر اس نے روحانیت اور جذبات سرائی کی نمائش کر دی تو بڑا کارنمایاں ادا کیا ۔ دوسرا وہ جو محض میکانیکی وسائل سے ، جن میں وہ ایک کاریگر کی سی چابک دستی حاصل کر سکتا ہے ، شاعری کی روح کو شیشے میں اتارنے کی کوشش کرتا ہے ۔

لیسلز ایبر کرومبی (Lascelles Abercrombie) نے اپنی کتاب " نظریۂ شاعری"

(The Theory of Poetry) میں اس موضوع پر چند معنی خیز باتیں کہی ہیں جنہیں ہم ذیل میں پیش کرتے ہیں۔

"وہ شاعر جو ہمیں اس پر مجبور کر سکتا ہے کہ ہم اس کے الہام کو ایک زندہ قوت کے طور پر ایسا شاعر ہوتا ہے جس میں اتنی قدرت فن ہوتی ہے کہ اپنے الہام کو پیش کر سکے اور اس کا الہام جتنا قوی ہو اتنی ہی قدرت فن کی اسے ضرورت ہوتی ہے۔ یہ لازمی ہے کہ اس کا تکنیک مدتوں کی مشق و ریاضت اور کاریگرانہ شعور کی بدولت اس کے لئے فطرت ثانی بن گیا ہو.... جو ہر قابل کے معنی یہ نہیں کہ شاعر فنی مہارت کے بغیر گذارا کر سکتا ہے بلکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ فنی مہارت کی بدولت ایسے ایسے کام کر دکھاتا ہے کہ جن کے متعلق ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ان کا کرنا ناممکن ہے...."

"الہام کے دو پہلو ہوتے ہیں: اول تو نظم کا نفس مضمون، دوسرا وہ معانی جن سے وہ مضمون شاعر کے نفس میں وارد ہو کر مالا مال ہو جاتا ہے۔ جس طرح دھات بھٹی میں انتہائی درجہ حرارت کو پہنچ کر مجسم حرارت بن جاتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں نظم کی روح رواں...."

"شاعری کی زبان محض خیالات کا لباس نہیں ہوتی۔ وہ خود ایک تخلیق ہوتی ہے اور پڑھنے والے کے نفس کو تخیلی تجلی کا ایک زندہ لمحہ بنا دیتی ہے۔"

"شعر گوئی کا عمل وہ مرحلہ ہے جس میں مواد، وہ چاہے کچھ بھی ہو، بجائے خود الہامی وجدان بن جاتا ہے..... شاعر کے لسانی فن کا مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے الہام کو دوسروں تک منتقل کرے۔ زبان کا معاملہ ختم ہوتے ہی تخیل کا وہ انفرادی لمحہ جس نے شاعر کو اپنے لسانی فن کی مشق کی ترغیب دی تھی۔ ہمارے قبضے میں آ جاتا ہے۔ لسانی تفکر کو اس عمل سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ شاعری ایک تخیلی تجربے سے شروع ہوتی ہے اور لسانی اظہار کے مرحلے سے گزر کر از سر نو ایک تخیلی تجربہ بن جاتی ہے۔"

شعر گوئی کا عمل بجائے خود ایک افروز، جذبہ انگیز اور تجربہ آفریں عمل ہے۔ اگر الہام اور تکنیک دونوں میں تخیل پوری طرح کارفرما ہو تو الہام خود اپنے لئے مناسب تکنیک انتخاب کر لیتا ہے۔ اور تکنیک الہام میں محلل ہونے کے بجائے اس کو برقرار رکھتا ہے۔ الہام ہی عملی پر فنی اور تکنیک میں ماورائیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بلند ترین شاعری، بالخصوص بصیرت کی شاعری میں پڑھنے والے کو

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگرچہ شاعر نے کوئی بہت بڑی بات کہی ہے۔ لیکن اس سے بھی بڑی بات اس کے تخیل میں تھی، یعنی شاعر کا معجزۂ اظہار کسی اپنے سے بھی بڑے معجزے پر اشارت کرتا ہے الہام اور تکنیک ایک ہی وجدانی تجربے کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ اربن (Urban) اپنی کتاب "زبان اور حقیقت (Language and Reality) میں اس موضوع پر بحث کرتے ہوئے کہ زبان کیوں کر حقیقت کے وجدانی علم اور اس کے اظہار دونوں کا وسیلہ بنتی ہے ذیل کے الفاظ میں اظہار رائے کرتا ہے۔

"وجدان اور اظہار کے ایک دوسرے سے لاینفک طور پر مربوط ہونے کا جو عام اصول ہے وہ جمالیاتی وجدان پر بالخصوص منطبق ہوتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ ہیئت اور مضمون یا مضمون اور اسلوب ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کیے جا سکتے۔ یہ نہیں کہ فنکار کو پہلے کسی چیز کا وجدان ہوتا ہے اور پھر وہ اس کے لئے مناسب اسلوب اظہار ڈھونڈتا ہے، بلکہ وہ اپنے اسلوب اظہار کے ذریعے چیزوں کا وجدان حاصل کرتا ہے ...... وہ روابط جو زیادہ کلی اور مثالی ہوتے ہیں ان کا براہ راست اظہار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ عین اسی وجہ سے ان کا اظہار وجدانی اسالیب سے کیا جا سکتا ہے۔"

ادب میں ذہنی عنصر

ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی

ادب میں ذہنی عنصر سے ہماری مراد وہ واقعات، صداقتیں اور افکار ہیں۔ جو تمام ہوش مندانہ تحریروں کی اساس بنتے ہیں۔ بعض اصناف تحریر تو ایسی ہیں جن میں یہ عنصر کتاب کا مقصد اولین ہوتا ہے۔ جیسے تاریخ سوانح، سفرنامہ یا تنقید۔ ان اصناف کا پہلا مقصد قارئین کو لطف و مسرت نہیں بلکہ واقعات اور صداقتیں بہم پہنچانا ہوتا ہے۔ اور اگرچہ ان میں ادبی خاصیت، جذبات کو مرتعش کرنے کی قوت و صلاحیت کی وجہ سے پیدا ہوتی ہو لیکن ایسی کتابوں کی قدر و قیمت ہم اس قوت و صلاحیت کی بنا پر متعین نہیں کرتے بلکہ ان کے اولین مقصد کی تکمیل یا عدم تکمیل کے لحاظ سے متعین کرتے ہیں۔ سوائے اس کے کہ ہمارا نقطۂ نظر نہایت محدود جمالیاتی نقطۂ نظر ہو۔ ایسی کتاب کی قدر و قیمت ان اطلاعات و معلومات سے جانچی جاتی ہے، جو اس سے فراہم ہوتی ہیں۔ اور جہاں تک فراہمی معلومات و اطلاعات کے نکلنے کا تعلق ہے۔ ادبی تنقید اس قسم کی کتابوں کے ذہنی عنصر کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتی۔ اور جو کچھ وہ کہہ سکتی ہو وہ اسقدر ظاہر ہو کہ اسکے تفصیلی بیان کی ضرورت نہیں ایسی کتاب کے ذہنی عنصر کی صرف یہ خاصیت ہونی چاہیئے کہ وہ پُر از معلومات ہو، صحیح ہو، اور واضح ہو، یعنی ہماری یہ خواہش ہوتی ہے کہ کتاب ہمیں زیادہ سے زیادہ واقعات اور صداقتیں، صحت کے ساتھ اور اس انداز میں مہیا کرے کہ آسانی سے سمجھ میں آجائیں۔ ظاہر ہے کہ جہاں تک ذہنی عنصر کی مقدار اور صحت کا تعلق ہے۔ ادبی تنقید کی یہاں کوئی گنجائش نہیں ہے۔ دوسرے متعلقہ ذیلی علوم ایسی صورتوں میں مصنف اور نقاد دونوں کے لئے مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔ مثلاً یہ عین ممکن ہو کہ تاریخی شہادتوں کو اکٹھا کرنے اور جانچنے کے قوانین و اصول وضع کئے جائیں۔ جن سے مورخ کو اپنے کام کی صحت متیقن کرنے میں مدد ملے۔ اور نقاد کو اس صحت کی قدر و قیمت متعین کرنے میں اور اگرچہ ایسے خصوصی اصول و قوانین ادبی نقاد کے لئے مددگار ثابت ہو سکتے ہیں، تاہم ادبی تنقید کا کام ایسے اصول و قوانین کا استخراج کرنا یا انہیں وضع کرنا

نہیں ہے۔ جہاں تک وضاحت کا تعلق ہے کہ یہ کن طریقوں اور کن ذریعوں سے حاصل کی جا سکتی ہے اس کی بحث اصل میں علم بیان و معانی کے دائرے میں آتی ہے۔ بیان واقعہ اور توضیع کے قوانین، دلائل کو موثر طور پر پیش کرنے کے اصول، الجھے ہوئے مختلف الاجزا واقعات کو نظم و ترتیب کے ساتھ ادا کرنے کے طریقے، غرض اسلوب کے اصول کی تفصیلی بحث علم بیان و معانی و خطابت سے زیادہ تعلق رکھتی ہے، اور ادبی تنقید سے کم کہ ادبی تنقید تکمیل یافتہ حاصل کی اس کے تاثرات کی بنا پر قدر و قیمت کا اندازہ لگاتی۔ اور اس پر رائے قائم کرتی ہے اور جس حد تک یہ بحث ادبی تنقید سے تعلق رکھتی ہے، اس پر غور کرنے کے لئے ہیئت کے عنصر کا عنوان زیادہ موزوں ہے جس پر آئندہ کسی فرصت میں توجہ دی جائے گی عمومی طور پر، ایسی کتابوں کے بارے میں جن میں ذہنی عنصر اولین اہمیت کا حامل ہو، کہہ سکتے ہیں کہ ان کا ادبی مرتبہ اس بات پر منحصر ہوگا کہ معلومات و اطلاعات کی مقدار اور صحت و وضاحت کو جذباتی دلچسپی سے امتزاج دینے کی صلاحیت مصنف میں کتنی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ صلاحیت ہر شخص میں یکساں نہیں ہوتی۔ تاہم کسی صداقت کو بیان کرنے کا میلان ہی اس کے بارے میں جذبہ و احساس کی دلالت کرتا ہے۔ اس صداقت کو کماحقہ اظہار عطا کرنے کی کوشش ہر قدم پر اتیلانی تمناؤں اور جذبوں کو ابھارتی ہے۔ جب کسی مصنف کی مہیا کی ہوئی صداقتیں اور واقعات اس طرح اس کی ہمدردیوں سے گرما جائیں اور اس کے تخیل سے روشن و جاندار ہو جائیں تو ہم اس کی تحریر کو تابناک یا پرجوش یا پرزور و موثر یا دلکش و دلفریب قرار دیتے ہیں، اور یہ سب صفات یا اصطلاحات محض اس ضمنی اثر کو موسوم کرنے کی کوشش ہیں، جو اس تحریر سے ہمارے جذبات و احساسات پر ہوتا ہے۔ جو مصنف اپنے موضوع کو جذباتی روابط میں جانے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ وہ اکثر بیان و بدیع کے محاسن کے بغیر ہی لکھتا ہے، اور جو اس صلاحیت ہی سے عاری ہوتا ہے۔ اس کی تحریر ادب کے لئے خام مواد کی حیثیت تو رکھتی ہے۔ لیکن خود ادب کے زمرے میں نہیں آتی۔

لیکن جب ہم ان اصناف پر نظر ڈالتے ہیں، جنہیں ادب میں شمار کیا جاتا ہے۔ کیونکہ ان کا اولین مقصد ہی جذبات و احساسات کو مرتعش کرنا ہوتا ہے (مثلاً شعر و شاعری، افسانہ، ناول، داستان، انشائیہ، ڈرامہ) تو ان میں ذہنی عنصر کی بحث چند دلچسپ موضوعات کی طرف راہنمائی کرتی ہے۔ یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ان اصناف ادب میں جو نسبتاً زیادہ جذباتی ہیں۔ ذہنی عنصر کی کوئی اہمیت نہیں ہو

کیونکہ ایسی کتابوں کا مرتبہ بھی خاصی حد تک ان صداقتوں پر منحصر ہوتا ہے۔ جن کی وہ حامل ہوتی ہیں
یہ بہت ضروری ہے کہ ادب جن جذبات کو بیدار کرے وہ کافی و موزوں اسباب پر مبنی ہوں۔ تمام گہرے
اور صحیح الحواس جذباتی اثرات کسی عمیق صداقت ہی سے پھوٹتے ہیں۔ لہٰذا یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تمام عظیم
کتابیں دانشمندانہ ہوتی ہیں۔ شاعری جو کہ ادب کی سب سے زیادہ جذباتی ہیئت ہے۔ ہمیشہ فکر کی اس
مقدار اور کیفیت سے ناپی جانی چاہیے جو جذبے کی تہ میں ہوتی ہے۔ عظیم ترین شعرا ہمیشہ ایسے ہیں
گے جو معقول اور صحت مند قوتِ فیصلہ، وسیع تجربۂ زندگی اور اہم ترین چیزوں کے گہرے علم کے حامل ہوں
گے۔ مشہور انگریز مصنف کارلائل نے کیا خوب کہا ہے کہ ایسا شاعر جو صرف کرسی پر بیٹھا رہے اور
لکھتا رہے کبھی ایسے شعر نہیں لکھ سکتا جو پڑھنے کے قابل ہوں۔ حق تو یہ ہے کہ انفرادی انسانی زندگی
کی عمیق ترین صداقتیں اور کسی بھی دور کے نمایاں افکار و عقائد، دوسرے اصنافِ ادب کی نسبت
شاعری میں زیادہ سچائی سے پڑھے جا سکتے ہیں۔ کسی فلسفی نے ہمیں انسانی فطرت اور انسانی زندگی
کے بارے میں اتنا نہیں بتایا جتنا مثال کے طور پر شیکسپیئر یا غالب نے انیسویں صدی کے ثلثِ آخر میں
مسلمانوں کے فکر و احساس کا علم ہمیں کسی تاریخ سے اتنا نہیں ہو سکتا جتنا حالی کی شاعری سے چنانچہ
ہم ادبی آرٹ کے کسی بھی نمونے کے بارے میں خواہ وہ کتنا ہی جذباتی ہو یہ پوچھنے میں حق بجانب ہوں گے
کہ اس کا مطلب کیا ہے اور وہ کن صداقتوں کو خارج الوجود شکل میں متشکل کر کے ذہن نشین کراتا ہے؟
ہم دیکھیں گے کہ جب تک فکر کی سنجیدگی اور رفعت اس میں شامل نہ ہو کوئی ادبی کتاب بلندی و عظمت
حاصل نہیں کرتی۔ نیز یہ کہ اگر دوسرے لحاظ سے دو کتابیں مساوی ہوں تو جس کتاب میں صداقتوں
کی گہرائی اور وسعت زیادہ ہوگی وہ مقابلتاً زیادہ قابلِ قدر اور زیادہ بلند پایہ قرار پائے گی۔

خالص ادب کی کتابوں پر نظر ڈالنے سے ایک اور بات یہ معلوم ہوگی کہ ان کی زیریں صداقتوں کا
نیا ہونا ضروری نہیں ہے۔ جن کتابوں کا اولین مقصد معلومات و اطلاعات فراہم کرنا ہو ان میں تو یہ
یقیناً ضروری قرار پائے گا، کیونکہ لوگ ایسی کتاب کو پڑھنے کی طرف مائل نہیں ہوں گے جس کا مقصد
ایسی معلومات اور خبریں دینا ہو جو انہیں پہلے سے معلوم ہیں۔ لیکن جذباتی مقصد رکھنے والی کتابوں
سے ہم جدتِ فکر کے طالب نہیں ہوتے۔ یہاں جب کہ ہم ادب کی ذہنی بنیاد پر غور کر رہے ہیں واقعے
اور صداقت کے فرق پر زور دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں چیزیں ایک نہیں ہیں بلکہ الگ الگ

ہیں۔ جو کتابیں جذبات کو مرتعش کرنے کے لیے لکھی جاتی ہیں۔ ان کے لئے واقعات تو تخیل فراہم کر دیتا ہے۔ لیکن صداقتیں انسانی فطرت کے وہ قوانین ہیں جو ہماری ذہنی کیفیات، خوش و ولولے اور اطوار کو تابع کرتے اور ہمارے باہمی تعلقات و روابط متعین کرتے ہیں۔ فراہم ہوں گے، نئے ہوں گے لیکن صداقتیں پرانی اور مانوس ہوں گی۔ مثال کے طور پر کوئی ڈرامہ یا افسانہ لے لیجیے یا، کوئی رزمیہ نظم یا مثنوی۔ جو بھی قصہ اس میں بیان ہو اس کے واقعات میں نئے پن کی دل کشی، اور دلچسپی ہونی چاہیئے۔ یہ سچ ہے کہ اگر قصہ تاریخی ہے تو اس کے نمایاں خد و خال مانوس و معلوم ہوں گے۔ لیکن کم از کم اس کی جزئیات و تفصیلات میں کوئی نیا پن ہونا چاہیے۔ تاہم اس ادبی تحریر کی قدر و قیمت واقعات و تفصیلات کے نئے پن پر منحصر نہیں ہو گی بلکہ اس بات پر کہ وہ انسانی زندگی کی بعض بنیادی صداقتوں کو کس تابناکی، وضاحت، قوت اور تاثیر کے ساتھ ذہن نشین کراتا ہے اور یہ بات تقریباً یقینی ہے کہ یہ صداقتیں پرانی اور مانوس ہوں گی۔ مصنف کا مقصد ان صداقتوں کا درس دینا نہیں ہے، وہ تو انہیں مسلمات کے طور پر استعمال کرتا ہے اور انسانی جذبات پر ان کی عالمگیر قوت و تاثر سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ بلا خوف تردید ہم دعویٰ کر سکتے ہیں کہ ادب کا کوئی عظیم کارنامہ ایسی صداقتوں پر مبنی نہیں ہو سکتا۔ جو بالکل انوکھی، نرالی، غامض و عسیر الفہم ہوں۔ اور صرف ایک محدود طبقے ہی کے علم میں ہوں۔ اگر کوئی ناول، افسانہ، ڈرامہ یا نظم لکھنے والا ایسا کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ فوراً اپنی تحریر کی دلچسپی کو محدود کر دیتا ہے اور عالمگیر اپیل اور شہرت رکھنے والے مصنفین کی صف سے باہر ہو جاتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی مصنف ہپناٹزم کی صداقتوں پر اپنے ناول کی بنیاد رکھے تو اس طرح نیا پن تو ضرور پیدا ہو جائے گا۔ لیکن یہ ناول نہ تو عالمگیر دلچسپی کا حامل ہو گا نہ پائیدار شہرت کا۔

مشہور انگریز مقرر اور سیاستدان اڈمنڈ برک کا قول ہے کہ انسانی فطرت میں نئی دریافتیں کرنا مشکل ہے۔ ہماری زندگی کی تہ میں جو بڑی بڑی صداقتیں کارفرما ہیں۔ ان سے ہم سب مانوس ہیں۔ ہمیں ان کا درس لینے کی ضرورت نہیں۔ ہم انہیں اپنی شعوری زندگی کے ابتدائی زمانے ہی میں جان لیتے ہیں کیونکہ یہ صداقتیں علم، تجربے اور مشاہدے کے واقعات پر ہمارے ذہنی خلاقی ادراکات کے اطلاق و انطباق کے سوا اور کچھ نہیں۔ ادب سے جو مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ ہمیں ان صداقتوں کو محسوس کرائے۔ انہیں تخیل پر عمل پذیر کرائے اور اس طرح وہ جذبات و احساسات بیدار کرے جنہیں یہ صداقتیں پیدا کرنے کی

اہمیت رکھتی ہیں۔ اسی طرح انسانی فطرت کی عالمگیر اور ناقابل تردید صداقتیں عظیم ترین ادب کا خام مواد ہوتی ہیں۔ اور وہی مصنف عظیم ہو سکتا ہے جو ایسی زیادہ سے زیادہ صداقتوں کو تصور پذیر کرائے اور ہمیں انسانی زندگی کے وسیع ترین حصے کا ہمدردانہ ادراک مہیا کرے۔

مذکورہ بالا بحث سے ایک اور سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اعلیٰ ادب کی تہ میں جو صداقتیں ہوتی ہیں۔ ان کا صحیح ہونا کہاں تک ضروری ہے۔ یہ تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ خالص ادب میں ذہنی بنیاد کا ہونا ضروری ہے تو کیا یہ ضروری ہے کہ یہ بنیاد (محدود معنوں میں) سچی ہو؟ دوسرے الفاظ میں کیا زندگی کے بارے میں غلط یا غلط فہمی پر مبنی تصورات جس شاعری یا افسانوی ادب کی بنیاد بنیں گے۔ وہ ادب اعلیٰ نہیں ہو سکتا؟ ہم نے ادب میں صداقت کی قدر و قیمت کے بارے میں جو کچھ کہا ہے۔ اس سے تو یہی نظر آتا ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہوگا۔ لیکن بعض نقادوں کا جواب نفی نہیں ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ شعر و ادب میں مرکزی خیال کی اچھائی یا برائی کا انحصار اس کی فلسفیانہ یا منطقی صداقت پر نہیں ہوتا۔ بلکہ آرٹ کے مقاصد کے لئے اس کی موزونیت پر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر میر تقی میر کی مثنوی دریائے عشق میں عاشق کے دریا میں ڈوب جانے کے ایک ہفتے بعد محبوبہ بھی اسی دریا میں کود پڑتی ہے۔ اور تہ میں پہنچ کر عاشق سے اس طرح ہم آغوش ہوتی ہے کہ ایک کی لاش کو دوسرے کی لاش سے جدا کرنا محال ہو جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بات ذہن نہیں قبول کر سکتا۔ اور اسے صداقت سے بعید قرار دیتا ہے۔ یا پھر اقبالؒ کی نظم طفلِ شیر خوار دیکھئے جس میں وہ دودھ پیتے بچے کے بارے میں کہتے ہیں۔

زندگانی ہے تیری آزادِ قیدِ امتیاز
تیری آنکھوں پر ہویدا ہے مگر قدرت کا راز

ظاہر ہے کہ بچے کے بارے میں اقبالؒ کا یہ بیان محض ایک شاعرانہ بات ہے، نہ کہ ایک سچی صداقت، لیکن ہم یہ کہیں گے کہ ایسی مثالوں سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ ادب میں ذہنی عنصر کی اہمیت ثانوی ہے۔ دونوں مثالیں جو اوپر دی گئی ہیں مرکزی خیال یا واقعے میں عدم صداقت کے باوجود اچھی شاعری کی مثالیں ہیں تاہم کیا یہ درست نہیں ہے کہ ان نظموں میں جتنا عدم صداقت کا عنصر ہے۔ اسی قدر ان کی عظمت اور پائداری میں کمی پیدا ہو گئی ہے۔ اگر ان میں عدم صداقت

کا یہ عنصر نہ ہوتا۔ بلکہ ان کے مرکزی خیال میں صداقت نہ ہوتی تو یہ نظمیں اور بھی عظیم، اور بھی زیادہ دائمی قدر و قیمت والی ہوجاتیں۔ اسی لئے ہمیں یہ دعویٰ کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ اعلیٰ ادب کی ایک شرط یہ ہے کہ اس کی تہ میں جو ذہنی تصورات ہوں وہ انسانی زندگی کی صداقتوں اور قوانین کے ساتھ مطابقت رکھتے ہوں ادب زندگی کی تخیل آمیز ترجمانی و پیشکش ہی تو ہے، اس زندگی کی جو مصنف کے تجربے اور مشاہدے میں آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس ترجمانی میں پیشکش کی قدر و قیمت کا انحصار ادراک کی صداقت پر ہے۔ ادب ہمیشہ اس کا تو پابند نہیں کہ زندگی کی تصویر کشی بالکل باطنی روح اور قوانین سے مطابقت ضرور رکھنی چاہیئے۔ یہ شرط ادب کی ان قسموں پر بھی لاگو ہے۔ جو خارجی واقعات کی صداقت سے بہت زیادہ بُعد رکھتے ہیں۔ مثلاً رومانی شاعری، رومان کا مطلب ہے جانے بوجھے مانوس تجربات کو نامانوس توقعات میں دکھانا۔ یہ ایک تدبیر ہے۔ کردار کے جبلی خطوط کو کسی غیر متوقع واقعے کی زمانش سے گزر کر بالائی سطح پر لانے کی۔ ذرا سوچ کر دیکھئے کہ اگر اچانک ہماری محبت، یا عزت یا مردانگی کو اپیل کر دی جائے یا للکار دیا جائے تو ہم ایسی صورت میں کیا طرزِ عمل اختیار کریں گے۔ رومانی ادب بیشتر ایسے ہی کرداروں کی تصویر کشی کرتا ہے۔ جو اسی قسم کی ناگہانی صورت حال سے دوچار ہو کر اسی طرح کا طرزِ عمل اختیار کرتے اور تاثرات محسوس کرتے ہیں، جیسے ہمارے خیال میں انہیں کرنے چاہیئیں۔ لیکن ضروری ہے کہ وہ کھرے انسانی کردار ہوں۔ جو انسانی فطرت کے حقیقی قوانین کے مطابق عمل کریں۔ یہ نکتہ انگریزی ادب کی دو مثالوں سے بآسانی سمجھ میں آسکتا ہے۔ والٹر اسکاٹ کی رومانی شاعری کا مقابلہ بائرن کی مشرقی نظموں سے کر کے دیکھئے یعنی دلیڈی آف دلیک اور مارمین کا لارا اور کونراڈ سے۔ بلاشبہ دونوں ہی شاعر زمانے کے خارجی وقوعات اور رسوم و رواج وغیرہ کو تاریخی دیانت سے پیش نہیں کرتے، لیکن ایسے لوگ ضرور ہوتے ہیں جیسے والٹر اسکاٹ کے تخلیق کردہ ابطال مارمینؔ ڈگلس اور راڈرک ڈھو تھے اور ایسے محاسن و اوصاف کبھی ہوتے ہیں، جن کے وہ حامل تھے۔ اور یہ اوصاف و محاسن ہر زمانے میں قابلِ ستائش رہے ہیں۔ اس کے برعکس بائرن کے تخلیق کردہ کونراڈ اور لارا جیسے لوگ نہ کبھی تھے۔ اور نہ شاید کبھی ہوں گے۔ یہ کردار ایک غیر متوازن فطرت کے حامل شاعر کی مریضانہ خیال آرائیوں کا نتیجہ ہیں، جو اپنے معاشرے کے خلاف تنگ مزاجی سے بغاوت کر رہا تھا۔ اسکاٹ کی شاعری انسانی فطرت کی عالمگیر اور صحت مند صداقتوں پر مشتمل ہے اور بائرن کے ان

ایسی شاعری ہے۔ جس کی اساس صداقت پر نہیں اس لئے خواہ وہ اپنے زمانے میں کتنی مقبول رہی ہو، آخر کار کھوکھلی ثابت ہوتی ہے۔

یہ اصول کہ ادب کو زندگی کی باطنی روح اور انسانی فطرت کے حقیقی قوانین سے مطابقت رکھنی چاہیئے نہ صرف ادب کے لئے بلکہ تمام اعلیٰ آرٹ کے لئے ضروری شرط ہے۔ اعلیٰ آرٹسٹ صداقت کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اشیاء کی عمیق ترین حقیقت کی پیش کش و ترجمانی کرنا چاہتا ہے۔ یہ بات اس صورت میں بھی درست ہے کہ اس کا تخیل تجربے اور مشاہدے کے دائرے سے باہر سفر کرے اور اس کے تخلیق کردہ اشخاص فوق العادۃ ہوں۔ اگر بنیادی صداقت کی اس شرط سے مستثنیٰ کوئی ادب ہے تو وہ خالص خیالی ادب ہے۔ کولرج کی نظم قدیم ملاح یا شیکسپیئر کے ڈرامے لے مڈسمر نائٹس ڈریم یا ہماری قدیم داستانوں یا مثنوی سحرالبیان کے بارے میں یہ سوال اٹھانا کہ آیا یہ سب کچھ سچ ہے فضول بات ہے۔ لیکن یہ ادبی تخیلات ہی ایک خاص قسم کی صداقت کی حامل ہیں۔ ان میں استقامت کی صداقت ضرور ہے۔ ان خیالات کے کردار جو کچھ کہتے کرتے ہیں وہ ان کرداروں کی تصور کردہ شکل سے مطابقت رکھتا ہے۔ ان کرداروں کی تصور کردہ شکل قطعی اور قابل فہم ہے البتہ اتنا ہے کہ ایسے کوئی کردار ہمارے واقعی تجربے یا مشاہدے میں نہیں آئے ہیں، بالکل ایسے مرد اور ایسی عورتیں ہماری دیکھی بھالی دنیا میں نہیں ملتیں لیکن اگر ایسی ہستیاں ہوتیں تو ہم یہ باور کر سکتے ہیں کہ وہ اسی طرح عمل کرتیں جس طرح ان ادبی تخلیقات میں کرتی ہیں، بر ایں ہمہ یہ کہنا ضروری ہے کہ اس قسم کے خیالیے اگر نفیس و حسین اور حیرت آفریں ہوتے ہیں لیکن انہیں ہم ادب کی اعلیٰ ترین قسموں میں نہیں شمار کر سکتے۔ کسی ایسی ادبی تصنیف کو اعلیٰ ترین مقام نہیں دیا جا سکتا جو ہماری واقعی زندگی کی زندگی جیسی کہ در اصل ہے یا ہونی چاہیئے، دیانتدارانہ پیشکش و ترجمانی نہ ہو، یہی وجہ ہے کہ مذکورہ تخلیقات اگرچہ دلکش اور حیرت انگیز ضرور ہیں لیکن یہ اتنی عظیم نہیں ہیں جیسے مثال کے طور پر شیکسپیئر کا ڈرامہ ہیملٹ یا مرزا رسوا کا ناول امراؤ جان ادا

ایک اور متعلقہ سوال یہ بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ آیا ادب میں زندگی کے "واقعات" سے مطابقت بھی اتنی ہی ضروری ہے جتنی زندگی کی صداقتوں سے مطابقت؛ واقعات اگرچہ مصنف کے اختراع کردہ ہوتے ہیں لیکن کیا یہ ایسے ہونے چاہیں جن کی تصدیق و توثیق ہمارا عام مشاہدہ و تجربہ کرتا ہو؟ کیا ادب کو زندگی کے خارجی وقوعات اور صورت کی نقل اسی طرح کرنا چاہیئے جس طرح اس کی باطنی روح اور صداقت کی؟۔

اگر ہم ان سوالوں کا جواب اثبات میں دینے میں متامل ہوں تو پھر یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ آیا ایسا ہونا بہتر

ہے یعنی کیا ادب کو جہاں تک ممکن ہو خارجی زندگی سے بھی قریب ہونا چاہیئے۔ اور زندگی کی مشابہ اصلیت پیشکش کو اپنا مقصد بنانا چاہیئے۔

ان سوالوں کا جواب ہمیں ادب میں واقعیت یعنی اصلیت نگاری کے موضوع کی طرف لے جاتا ہے۔ واقعیت یا اصلیت نگاری ایسا لفظ ہے جو بڑے مبہم طریقے سے قریبی مطابقت یا مشابہت واقعیت نگار کا نظریہ یہ ہوتا ہے کہ انسانی فطرت کی تمام صداقتیں انتہائی یا غیرمعمولی حالات میں بہترین طور پر ظاہر نہیں ہوتیں، بلکہ روزمرہ زندگی کے طبعی اور عام تجربے اور مشاہدے میں ظاہر ہوتی ہیں۔ اسی لئے واقعیت نگار کا مقصد استثنائی کی نہیں بلکہ جانے بوجھے مانوس واقعات و اشیاء کی پیش کش کے خارجی پہلوؤں کی ایسی تصویر کھینچنا ہوتا ہے جس کی ہم فوراً اپنے مشاہدے سے توثیق یا جانچ کرسکتے ہیں۔ وہ رومانیت کے خلاف احتجاج کرتا ہے اور اسے غیرطبعی قرار دیتا ہے کیونکہ رومانیت زندگی کے قوانین کو نہیں بلکہ ان قوانین کے استثنا کی تصویرکشی کرتی ہے۔ رومانیت میں دلچسپی کو وہ طفلانہ حیرت وتجسس کی ایک شکل قرار دیتا ہے اسے ذہنی ارتقا کی ایک خاص منزل تک ہی قدرتی سمجھتا ہے۔ لیکن ذہن کی اعلیٰ سطح کے لئے باعث دلچسپی نہیں سمجھتا۔ شدت پسند واقعیت نگار اس سے بھی آگے بڑھ کر نہ صرف یہ کہتا ہے کہ خارجی واقعات کے ساتھ مطابقت ادبی فضیلت کا یقینی پیمانہ ہے بلکہ دعویٰ کرتا ہے کہ زندگی کے سارے ہی واقعات ادبی پیشکش کے لئے موزوں ہیں اور استعمال کئے جاسکتے ہیں۔

تخیلی ادب میں واقعیت کا موضوع اکثر افسانوی تحریروں کے حوالے سے زیربحث آتا ہے کیونکہ یہ دعویٰ کرنے والے تو شاید ہی ملیں گے کہ شاعری کو بھی محدود معنوں میں واقعیت پر ہی مبنی ہوجانا چاہیئے۔ آیئے چند اصولوں پر توجہ دیں جو تمام تخیلی ادب کے لئے درست ہیں۔ اور واقعیت کی ماہیت اور حدود کی نشاندہی کرتے ہوئے یہ بتلاتے ہیں کہ کن حالات و شرائط میں واقعیت ایک خوبی سمجھی جاسکتی ہے۔

پہلی بات یہ ہے کہ جو اظہر من الشمس ہے کہ تمام آرٹ اپنی کوشش اور اپنے مواد کی ماہیت کے لحاظ سے زندگی کی ہو بہو بازآفرینی سے انحراف کرنے پر مجبور ہے وہ کبھی اشیاء و واقعات کی بالکل اسی طرح نقل یا پیش کش نہیں کرسکتا جیسی وہ دراصل ہیں۔ مثال کے طور پر باہمی بات چیت کو لیجئے جو مکالمے کی شکل میں ڈرامے، ناول اور افسانے میں بڑی اہمیت رکھتی ہے، کوئی واقعیت نگار خواہ وہ اپنے نظریات میں کتنا ہی انتہاپسند ہو اپنے تخلیق کردہ کرداروں کو بالکل اسی طرح بات چیت کرتے ہوئے نہیں پیش کرے گا۔ جیسے کہ حقیقی عورت مرد کیا کرتے ہیں بلکہ وہ انہیں ایسی بات چیت کرتا دکھائے گا جیسی وہ اپنی بہترین لمحات میں کرتے ہیں۔ وہاں

کی بات چیت کے خاص خاص حصے ہی پیش کرے گا۔ اور اس کے لئے اسے انتخاب و امتزاج سے کام لینا پڑے گا۔ ڈرامے میں تو قطعی ناممکن ہے کہ مکالمے حقیقی زندگی کی ہو بہو نقل ہوں۔ اگر ڈرامے کا عمل اور اس کے کردار وقار و تمکنت والے ہوں تو ظاہر ہے ان کی بات چیت کو بھی باوقار اور عامی کی سطح سے بلند پیش کرنا ہوگا۔ کسی بھی اچھے ڈرامے کو پیش نظر رکھیئے اور یہ سوچیئے کہ کبھی ہمارے ذہن میں یہ خیال بھی آیا ہے کہ اس کے کردار جیسی باوضع یا یک رنگ گفتگو کرتے ہیں۔ ایسی گفتگو حقیقی زندگی میں کسی نے کی ہوگی ؟ کبھی نہیں۔ کتنی ہی غیر ضروری، بے تعلق اور موضوع تحریر سے ربط نہ رکھنے والی باتیں ہوں گی ؟ جو ڈرامانگار نے حذف کر دی ہوں گی۔ اسی طرح واقعات کا کوئی بیان اگر اسے فنکارانہ ہونا ہے تو لازم ہے کہ اس میں انتخاب، اخراج اور امتزاج سے کام لیا جائے۔ نیچرازم یعنی فطریت کے انتہا پسند پرستار بھی ہر چیز نہیں بیان کر سکتے۔ ان کے نظریے کا منطقی نتیجہ تو یہ نکلتا ہے کہ وہ کوئی کہانی لکھیں ہی نہ، کیوں کہ کہانیاں واقع نہیں ہوتیں، ہماری حقیقی زندگی میں واقعات کا تانا بانا پلاٹ کی شکل اختیار نہیں کرتا۔ بلکہ ایک خاص رفتار سے واقعات ہوتے رہتے ہیں اور بکھر کر رہ جاتے ہیں۔ لیکن فطریت کے حامی بھی کہانیاں لکھتے ہیں۔ اور اس کے لئے اپنے تجربات و مشاہدات کے ذخیرے سے چند واقعات منتخب کرتے ہیں ان کے اس انتخاب کے آخر کوئی اصول تو ہوتے ہیں۔ کسی شخص کی تمام لمحہ بہ لمحہ تفصیلات و جزئیات کا لفظ بلفظ بیان یا اس کی نقل یا تصویر کشی اگر ممکن بھی ہو تو قارئین کے لئے ناقابل برداشت ہو جائیں گی اس میں اس قدر تکرار و اعادہ ہوگا اور اتنی غیر دلچسپ، غیر ضروری اور غیر متعلق چیزیں آجائیں گی کہ کوئی شخص اس طومار کو پڑھنے کے لئے آمادہ نہ ہوگا۔

جس طرح عام روزمرہ زندگی کی بات چیت کو بلا کم و کاست ہو بہو پیش کرنا آرٹسٹ کے فن کو مجروح کر دیتا ہے اسی طرح تجربے اور مشاہدے کے بے شمار واقعات میں سے چند کو عین بعین ناقلانہ دیانتداری سے پیش کر دینا بھی آرٹسٹ کو نہیں بھاتا۔ کیونکہ آرٹسٹ کا مقصد خیال افروزی کرنا ہوتا ہے۔ نہ کہ نقل کرنا۔ اصل چیز کو دوبارہ پیش کرنا آرٹسٹ کا مقصود نہیں ہوتا، بلکہ وہ تاثر دینا مقصود ہوتا ہے جو اصل شے اور اصل واقعہ آرٹسٹ کے دل و دماغ میں پیدا کرتا ہے۔ یہ بات ان فنون لطیفہ کے بارے میں بھی درست ہے جنہیں اکثر اوقات تقلیدی قرار دیا جاتا ہے۔ مثلاً مصوری، ذرا غور کر کے دیکھئے کہ موم کا کاغذ کا بنا ہوا پھول آرٹ کا ویسا نمونہ کیوں نہیں سمجھا جاتا جیسا کسی مصور کی بنائی ہوئی پھول کی تصویر۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ موم یا کاغذ کا پھول اصل پھول سے زیادہ قریبی شباہت رکھتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ وہ اس

قدر عمدہ تیار کیا گیا ہو کہ دُور سے بالکل اصلی پھول نظر آئے تاہم اسے تصویری پھول سے بہتر آرٹ نہیں قرار دیا جاتا۔ اس کی کئی وجہیں ہیں کچھ ذیلی اور کچھ اہم ذیلی وجوہ تو یہ ہیں کہ موم یا کاغذ کا پھول اتنا پائیدار نہیں ہوتا جتنا تصویری پھول اور پائیداری بھی آرٹ کے کسی کارنامے کا ایک ضروری عنصر ہے دوسرے یہ کہ موم یا کاغذ کا پھول تصویری پھول کے مقابلے میں زیادہ آسانی اور سہولت سے بنایا جا سکتا ہے اس کے لئے اتنی فن کاری کی ضرورت نہیں جتنی مصوری میں مطلوب ہے۔ ان ذیلی اسباب کو چھوڑیئے۔ اہم سبب یہ ہے کہ موم یا کاغذ کا پھول ہمیں اصلی پھول کا دھوکا دینے کے لئے بنایا گیا ہے اور اسی لئے ہمارے آرٹسٹ احساس کو اپیل نہیں کرتا، کیونکہ آرٹ کے تصور ہی میں یہ بات مضمر ہے کہ ہم اس کی تخلیقات کو حقیقت کے چربے یا نمائندے کے طور پر پہچانیں نہ کہ انہیں حقیقت جانیں۔ فطرت کے ساتھ یہ تضاد و تقابل آرٹ کے لئے ضروری ہے۔ مصور تصویر دیکھنے والوں کو دھوکا دینے کی کوشش نہیں کرتے اگرچہ وہ چاہیں تو ایسا کر سکتے ہیں۔ مثلاً وہ ایک ایسا محراب یا طاقچہ بنا سکتا ہے جس پر دُور سے اصلی محراب یا طاقچے کا دھوکا ہو، لیکن کوئی بڑا مصور اس قسم کی کوشش نہیں کرتا۔ بلجیم میں ایک مصور ویرٹز نامی گزرا ہے جو ایسی تصویریں بنانے میں ماہر تھا، لیکن اس کا شمار کبھی عظیم مصوروں میں نہیں کیا گیا۔

غالباً آرٹ کی چربہ اتارنے کی خاصیت کا سادہ ترین اور سخت ترین امتحان وہ آرٹ ہے جو سب سے زیادہ نقالی پر مبنی ہے یعنی اداکاری کا آرٹ۔ ہم بعض اوقات اسٹیج پر حقیقت کا دھوکہ ہونے کی بات کیا کرتے۔ لیکن سچ یہ ہے کہ اسٹیج کو ہم کسی وقت بھی حقیقی زندگی کا ایک حصہ نہیں سمجھتے۔ تماشائی کی حیثیت سے میں جانتا ہوں کہ اسٹیج پر جس مرد اور جس عورت کو میں دیکھ رہا ہوں وہ ہیر اور رانجھا نہیں ہیں مجھے ان کو ہیر اور رانجھا سمجھنا بھی نہیں چاہیئے۔ کیونکہ اگر میں ایسا خیال کرنے لگوں تو پھر مجھے کیا حق پہنچتا ہے کہ ان کی خلوت میں مخل ہو جاؤں؟ مجھے اس بات کا یقین ہے کہ یہ جو کچھ میں دیکھ رہا ہوں۔ اصلی زندگی نہیں ہے، یہ دونوں اشخاص ہیر اور رانجھا نہیں ہیں بلکہ ان کا چربہ یا انکے نمائندے ہیں

آرٹ کا یہ اُصول ہے کہ اس کا اثر ہمارے اس شعور پر منحصر ہے کہ آرٹ کی نوعیت نمائندگی کرنے والے شے کی ہے، یہ اصول ادب کے لئے بھی اتنا ہی صادق ہے جتنا تقلیدی فنون کے لئے ادب میں جو عمل، جو جذبات، جو اشخاص پیش کئے جاتے ہیں، انہیں واقعی اور ذاتی نہیں سمجھا جاتا، بلکہ نمائندہ طور عالمگیر تصور کیا جاتا ہے۔ یہ بات ادب کی ان اصناف پر بھی صادق آتی ہے جو بظاہر انفرادی

شخصی جذبات کا براہِ راست اظہار سمجھے جاتے ہیں۔ ہم بعض اوقات داخلی شاعری مثلاً غزل کے خلوص کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ شاعری کی پُرجوش محبت یا شدید غم کا فوری بے ساختہ اظہار ہے۔ لیکن واقعۃً ایسا کبھی نہیں ہوتا۔ کیونکہ ایسا ہو ہی نہیں سکتا۔ یہی حقیقت کہ شاعر اپنے جذبے کو فنکارانہ وحسن کارانہ انداز میں پیش کر سکتا ہے اور اسے مناسب و موزوں اظہار بخش سکتا ہے اس بات پر دال ہے کہ وہ اس کے شدید جذبات کا پہلا گرما گرم اظہار نہیں ہے۔ اور ہم درحقیقت اسے ایسا سمجھتے بھی نہیں۔ جس نظم یا غزل کی ہم آتنی داد دے رہے ہوں، وہ کسی نظیر اکبرآبادی یا قائم چاندپوری کی ذاتی پُرجوش مسرت یا اذیت کی فوری نوا نہیں، اگر ایسا ہی ہو تو پھر میں اپنی تمام آرٹسٹک ہمدردی کھو کر شخصی ہمدردی میں مبتلا ہو جاؤں گا اور شاعر کے جذباتِ مسرت یا جذباتِ غم میں ذاتی شرکت کر کے اس کی شاعری کو تو بھول ہی جاؤں گا اس میں تو شک نہیں کہ شاعر کا جذبہ کھرا اور خالص رہا ہوگا۔ لیکن اس جذبے کو آرٹسٹک یعنی فنکارانہ حسن کارانہ رنگ دینے سے پہلے اس نے اپنے احساسات پر دوبارہ نظر ضرور ڈالی ہوگی۔ اپنے جذبات واحساسات پر دوبارہ نظر ڈالے بغیر کوئی آرٹسٹ اپنی تخلیق وجود میں نہیں لاتا۔ ہمیں شاعر کے اظہار کو اس کے ذاتی وشخصی اعتراف یا رازدرانہ ابلاغ کے طور پر نہیں سمجھنا چاہیئے بلکہ نوعِ انسانی کے عمومی جذبات کے ایک جز کی حیثیت سے دیکھنا چاہیئے۔ بلکہ ہم ادب کی حیثیت سے اس کی حسن شناسی و قدرفہمی کر سکیں۔ شیکسپیر نے کیا خوب بات کہی ہے کہ آرٹ فطرت کو آئینہ دکھاتا ہے اور آئینے میں ہم ہمیشہ عکس کو دیکھتے ہیں۔ نہ کہ خود حقیقت کو، ادب میں معروض کو یعنی اشیاء اور واقعات کو ان کے عالمگیر روابط میں تخیلی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

تو پھر سوال یہ ہے کہ آرٹ کو واقعے سے کیا تعلق ہے؟ عکس یا تصویر کو اس معروض سے کس حد تک مشابہ ہونا چاہیئے۔ جسے وہ منعکس کرتی ہے؟ زندگی کے تمام منازلِ ارتقاء یا منازلِ سفر یا کسی شے یا واقعے کی لامحدود تفصیلات کو تو کوئی مصنف پیش کر ہی نہیں سکتا۔ پھر اپنے پیش نظر حقائق وواقعات میں۔ سے وہ انتخاب کس طرح کرے؟ اس کا سادہ جواب یہ ہے کہ وہ واقعات و حقائق کا انتخاب وامتزاج اس طرح کرے کہ قارئین تک اس کا وہ تاثر اور ردعمل پہنچ جائے جو اشیاء و واقعات نے اس پر کیا ہے۔ اس کی کوشش اور خواہش ہوگی کہ کسی شے یا شخص یا تجربے یا مشاہدے نے اس کے قلب اور ذہن کو، جس طرح جنبش دی ہے وہ ان واقعات وحقائق کے ذریعے معنی خیز و موثر

طور پر ادا ہو جائیں۔ جن کا اس نے پیشکش کے لئے انتخاب کیا ہے۔ لیکن ظاہر ہے کہ اشیا، اشخاص و واقعات مصنف کو بالکل انہی روابط اور سیاق و سباق میں نظر نہیں آئیں گے جن میں کسی دوسرے مصنف کو نظر آئیں گے کیونکہ مختلف لوگ ایک ہی معروض کے مختلف پہلوؤں سے متاثر ہوتے ہیں اور ہر آرٹسٹ اپنے تاثر کے لحاظ سے حقائق و واقعات، اشیا و اشخاص کے ایسے پہلو اور خدوخال منتخب کر کے پیش کرتا ہے جو مطلوبہ اثر یا مفہوم یا تحریک ذہنی پیدا کرنے کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔ اس طرح ادب میں ناگزیر طور پر ایک داخلی یا مصنوعی صفت داخل ہو جاتی ہے جس میں بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کا عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے اور اس طرح ہو بہو حقیقت نگارانہ پیش کش سے ادبی تخلیق دور ہو جاتی ہے اور پھر اسی پر بس نہیں۔ اکثر اوقات اعلیٰ ادب میں جب مصنف اپنے معروض کی جذباتی قوت و تاثیر ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہے تو کامل نمائی کے عمل کو اور بھی آگے لے جاتا ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ انفرادی اشیا جس حُسن کی حامل ہوتی ہیں اس سے کہیں زیادہ حُسن کامل کی خیال افروزی کرتی ہیں۔ حسین چیزوں کی فطرت و ماہیت ہی یہ ہے کہ وہ ناظر کے ذہن کو تحریک دے کر بلند تر سطح پر لے جائیں۔ ہمارے بہترین جذبات میں ایک قسم کی لامحدودیت ہوتی ہے۔ ہم اپنے ذہن میں مبہم طور پر حُسن کا ایک مثالی نمونہ دیکھتے ہیں جو شاذ و نادر ہی عالم امکان میں درحقیقت صورت پذیر ملتا ہے۔ ہم جو کچھ دیکھتے ہیں اس سے ماورا کچھ مجہول و مبہم امکانات بھی محسوس کرتے ہیں۔ یہ ہماری فطرت کا ایک جانا پہچانا واقعہ ہے جس کی ہر شخص خود جانچ کر سکتا ہے۔ اگر وہ غروبِ آفتاب کی کرنوں بھری آب و تاب کا مشاہدہ کرے یا آسمان نیم شب کے پُر ہیبت توس کے نیچے یا سمندر کے موجوں بھرے محیط کے مقابل کھڑا ہو۔ پُر عظمت حسن ہمیشہ لامحدودیت کا خیال ذہن میں ابھارتا ہے۔ شاعر یا ناول نگار یا ادیب کو چاہیئے کہ اپنے معروض کو اس طرح اُبھار کر اور مثالی بنا کر پیش کرے کہ اس میں یہی لامحدود خیال افروزی کی قوت آجائے۔ اعلیٰ آرٹ ہمیشہ یہ کیا کرتا ہے۔ اُردو شعر و ادب کی تخلیقات نجم النساء (سحرالبیان) زمرد (فردوس بریں) امراؤ جان ادا، ہریالی (فسانۂ مبتلا) وغیرہ ہمارے ذہن اور فکر کے لئے حقیقی عورتوں کا درجہ رکھتی ہیں۔ ان کے کردار اور ان کے رویوں کو ہم فطرتِ انسانی کے عمیق ترین قوانین کے مطابق پاتے ہیں۔ تاہم یہ کردار پیش پا افتادہ یا مادّی اشیا و واقعات و اشخاص سے متمائز ہیں اور لامحدود خیال افروزی اور تخلیقی تحریک پیدا کرنے کی ایسی طاقت رکھتے ہیں۔ جیسی کہ ہماری

جانی بوجھی روزمرّہ کی زندگی کے اصلی اشخاص نہیں رکھتے۔ اس وجہ سے کہ مصنفین نے اپنی تصویروں سے زندگی کے بعض ظاہری خشک واقعات و حقائق کو حذف کرکے دوسرے واقعات و حقائق کو ابھارا ہے۔ جن سے یہ کردار جاندار بن گئے ہیں۔

حقائق و واقعات کے انتخاب کرنے اور انہیں کچھ بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کے عمل میں بھی مصنف کو فطرتِ انسانی کی بنیادی صداقت کا معیار ملحوظ رکھنا چاہیے۔ جس پر اس مضمون کے ابتدائی حصوں میں بحث کی جا چکی ہے۔ اگر مصنف اس بات کو ترجیح دیتا ہے کہ حیات و کائنات کے زیادہ مانوس میدانوں میں اپنا مواد اخذ کرے اور حیرت انگیز، نامانوس اور غیر مواد سے قطع نظر کرے تو یہ بالکل ٹھیک بات ہوگی۔ اور اسے وہ چاہے تو واقعیت یا اصلیت نگاری کا نام دے سکتا ہے۔ اس قبیل کا بہت سارا عمدہ ادب موجود ہے۔ خصوصاً جدید سماجی ناولوں کی صورت میں مثلاً پریم چند کے ناول اسی قبیل کے ہیں۔ لیکن اس کا کوئی جواز نہیں کہ اس دبستان کا مصنف دوسرے مصنف کو اس لیے کم رتبہ قرار دے کہ اس کے جذبات و احساسات انسانی زندگی کے زیادہ وسیع و شجاعانہ یا زیادہ فائق و نمایاں پہلوؤں سے متاثر ہوتے ہیں نہ کہ زندگی کے عام سیدھے سادھے واقعات و حقائق سے۔ اگر کوئی مصنف فطرتِ انسانی کے بنیادی قوانین اور صداقتوں کو ملحوظ رکھے تو ایسی صورت میں وہ اپنا مواد اپنے واقعات و حقائق جہاں سے چاہے حاصل کرسکتا ہے تخیلی ادب کا مقصد جذبات کو جنبش دینا ہے اور واقعات و حقائق اسی مقصد کے لحاظ سے قدر و قیمت رکھتے ہیں۔ رومان کے استعمال کا بھی اتنا ہی جواز ہے، جتنا سنجیدہ اور حقیقت نگارانہ مانوس واقعات و اشیاء کے استعمال کا۔ لیکن مصنف کو اس بات کا خیال البتہ ضرور رکھنا ہوگا کہ کرداروں اور وقوعات میں تناقض و تضاد نہ ہونے پائے یعنی مصنف کے تخلیق کردہ اشخاص دیئے ہوئے موقع و محل کے لحاظ سے اس طرح محسوس کرتے اور عمل کرتے ہوئے نہ دکھائے جائیں، جس طرح وہ عمل یا محسوس نہیں کرسکتے۔ اسی طرح اس کے احساس کو ناممکن الوقوع عمل سے بھی منتہا ہوا نہ دکھایا جائے۔

لیکن یہ بات یاد رکھنی چاہیئے کہ تمام جذبات و احساسات ایک ہی رتبے کے نہیں ہوتے اور واقعیت پسند اصلیت نگار یہ دعویٰ کرنے میں حق بجانب ہے کہ استعجاب یا تجسس کا جذبہ اعلیٰ ادبی قدر و قیمت کا حامل نہیں، چنانچہ جو کتاب اپنی دلچسپی کے لیے محض و قوعات کے عجوبہ پن یا پلاٹ انوکھی

کاریگری ہی پر منحصر ہو وہ ادبی لحاظ سے اعلیٰ رتبہ نہیں حاصل کر سکتی۔ لیکن اس کے برعکس یہ بھی درست ہے کہ جو دلچسپی مشابہ اصلیت اور بیش یا افتادہ زندگی کی وفادارانہ پیش کش سے پیدا ہوتی ہے وہ بہت زیادہ قدر و قیمت نہیں رکھتی۔ اکثر اوقات اصلیت نگار مصنف اسی آخر الذکر نکتے کے پیش نظر زندگی کے خارجی اور عامۃ الورود واقعات و اشیاء کی تہ میں جو قوت اور دلکشی ہوتی ہے اسے گرفت میں لینے اور منکشف کرنے کے نا قابل ہونے کی وجہ سے زندگی کے ایسے پہلوؤں پر متوجہ ہو جاتا ہے جو گھٹیا فحش، بھونڈے یا غیر طبعی تو ہوتے ہیں، لیکن اعلیٰ یا خوش گوار نہیں ہوتے۔ بعض لکھنے والے قارئین کے ذہن کو کبھی کردار کی بوالعجبیوں سے چھیڑتے ہیں کبھی غیر فطری و غیر معمولی نفسیات اور کبھی بازاری اوچھے اور مریضانہ کرداروں سے، غرض ایسی چیزوں سے جو صحیح الذہن، صحت مند اور طبعی کردار کے سوا اور سب کچھ ہوتے ہیں (وہ بھول جاتے ہیں کہ اعلیٰ ادب ایسے مواد سے تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ اور بلند ترین ادبی تحریریں نرالی، سنکی یا استثنائی مواد سے تشکیل نہیں پاتیں۔ بلکہ فطرت انسانی کے ان وسیع قوانین کی تصویر کشی کرتی ہیں، جو ہر زمانے کے لئے درست ہیں۔ بعض مصنفین خاص طور پر زندگی کی پیچیدہ گھناؤنی، مکروہ، پست اور ذلیل تصویریں پوری دیانتداری سے پیش کرنے کو واقعیت نگاری کی معراج سمجھتے ہیں جس میں انسانیت اپنی پست ترین، کھوٹی، بگڑی ہوئی اور مریضانہ شکل میں نظر آتی ہے۔ اور بھی بُری بات ہے، نہ صرف ادبی نقطۂ نظر سے بلکہ اخلاقی و انسانی نقطۂ نظر سے بھی۔

ایک بات جو اصلیت نگار اکثر کہا کرتے ہیں، شدت سے تردید کی متقاضی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ تمام انسانی زندگی یعنی ہر واقعات، ہر وہ چیز، ہر وہ عمل جو انسان کہتے، سوچتے یا کرتے ہیں۔ آرٹ کے لئے موزوں مسالہ ہے۔ یہ قول آرٹ سے زیادہ سائنس پر صادق آتا ہے کیونکہ سائنس تمام واقعات و حقائق کو جاننا چاہتی ہے تاکہ ان کی طبقہ بندی اور توجیہ و تشریح کر سکے۔ ادب سائنس نہیں ہے بلکہ آرٹ ہے اور اس کی غایت جذبات کو مرتعش کرنا ہے۔ اسی لئے وہ حسن اور صداقت کے قوانین کے تحت انتخاب و امتزاج سے کام لیتا ہے۔ یہ کہنا درست نہیں کہ ہر چیز جو زندگی میں واقع ہوتی ہے یا موجود ہوتی ہے ادب کے مقاصد کے لئے موزوں ہے۔ ادب کو دوسرے تمام فنون لطیفہ کی طرح آئیڈیل یعنی تصوری اور مثالی ہونا چاہیئے۔ بایں معنی کہ وہ کبھی محض حیات و کائنات کی ایک معرا اور سپاٹ نقل نہیں ہوتا، بلکہ واقعات و حقائق کا ایسا امتزاج و انتخاب پیش کرتا ہے۔ جو ایسے جذبات کو قارئین

بھی ابھارتا یا مرتعش کرتا ہے جو واقعی زندگی کے غیر متنجہ غیر مخزوج واقعات وحقائق سے مرتعش نہیں ہوتے یا تحریک نہیں پاتے۔ ادب ان معنوں میں اصلیت نگارانہ ہوتا ہے کہ وہ واقعات اور حقائق جن سے قارئین کے جذبات کو تحریک دی جاتی ہے، انسانی فطرت کا سچا اظہار ہوتے ہیں۔ لیکن ادب کی بڑائی واقعات وحقائق پر منحصر نہیں ہوتی، خواہ وہ مانوس ہوں کہ رومانی بلکہ جذبات کی اس مقدار اور کیفیت پر منحصر ہوتی ہے جو کسی ادبی تحریر سے مرتعش یا برانگیختہ ہوتے ہیں، نیز ان صداقتوں کی اہمیت اور مقدار پر جن کو وہ تحریر شکل وصورت پذیر کرتی ہے۔ اس تصنیف کی صداقتوں اور اس کے جذبات ان معنوں میں عام ہو سکتے ہیں کہ وہ عالمگیر ہیں لیکن صداقتیں سطحی، حقیر اور معمولی نہیں ہونی چاہئیں اور نہ جذبات ذلیل وپست اور بد دلی اور دل شکستگی پیدا کرنے والے۔

اصلیت نگاری یا واقعات نگاری کی اصطلاح خاصی مبہم طور پر استعمال ہوتی ہے، اور تنقیدی مباحث میں اکثر دو مختلف مفاہیم رکھتی ہے۔ بعض اوقات یہ آئیڈیلزم یعنی عینیت وشابیت کی ضد کے طور پر استعمال ہوتی ہے اور بعض اوقات رومانیت کے طور پر۔ نہ اول الذکر مفہوم میں اس کا مطلب ہوتا ہے اشیاء واقعات کو اسی طرح پیش کرنے کا میلان جیسے وہ ہیں۔ خصوصاً ان کے خارجی ظواہر اور روابط کے ساتھ پوری دیانتداری برتتے ہوئے درانحالیکہ عینیت ان کے باطنی مفہوم کو خیال افروزی کے طور پر پیش کرنے کا میلان سے عبارت ہے۔ یا صحت نگاری کی ضد کے طور پر اصلیت نگاری سے مراد ہے۔ حقائق وواقعات کو خواہ ان میں جو بھی صداقتیں اور جذبات شکل وصورت پذیر ہوں، عام زندگی سے اخذ کرنا، مانوس چیزوں کی حدود کے اندر رہنا اور بالعموم حال سے تعلق رکھنا درانحالیکہ رومانیت اپنے واقعات وحقائق کو عجیب غیر معمولی شجاعانہ اور ماضی سے مربوط واقعات ودنیا سے اخذ کرتی ہے غور سے دیکھا جائے تو اصلیت نگاری اور عینیت میں کوئی ناگزیر بنیادی تضاد نہیں ہے۔ آرٹ کا کوئی بڑا کارنامہ لے لیجئے۔ اس میں دونوں چیزیں ملیں گی۔ یعنی وہ ان صداقتوں کا انکشاف کریگا جن میں دل کو لبھانے تخلیقی تحریک پیدا کرنے یا زندگی کے روزمرہ تجربات کی سطح سے کسی طرح اوپر اٹھانے کی طاقت ہوگی اور ساتھ ہی خارجی زندگی کے واقعات وحقائق جن میں یہ صداقتیں شکل و صورت پذیر ہوں گی مشاہدے اور پیش کش کی دیانتداری کا ثبوت دیں گے۔ بالفاظ دیگر وہ آرٹ عظیم ہے جو صداقتوں کا انکشاف ایسے احوال وکوائف کے ذریعہ کرتا ہے۔ جنہیں ہم بلاتکلف واقعیت و

اصلیت کے اوصاف سے متصف کر سکتے" ہیں۔

اس بات پر دوبارہ زور دینا ضروری ہے کہ ادب میں عینی عنصر کی بڑی اہمیت ہے ہو سکتا ہے کہ کوئی تخلیق واقعی زندگی کے خارجی واقعات وحقائق سے دُور ہو، اصلیت نگاری سے کوئی واسطہ نہ رکھتی ہو، لیکن کوئی بڑا ادب اس وقت تک پیدا نہیں ہوتا جب تک وہ ایسی صداقتوں کا انکشاف یا ان کی تحریک نہ کرے جو ہماری روزمرہ زندگی کی سطح پر نظر آنے والی صداقتوں سے بلند تر اور عمیق تر ہوں۔ یعنی بالفاظ دیگر جو عینی قدروں کو روشن نہ کرے۔ درجہ دوم کے اچھے ادب اور درجہ اوّل کے اعلیٰ ادب میں آپ یہی فرق دیکھیں گے کہ اوّل الذکر تحریریں ہیں، ہیئت اور طرز ادا کی خوبیوں کے باوجود ہماری شخصیت کے اعلیٰ ترین پہلوؤں کے لئے ویسی اپیل نہیں ہے جیسی موخرالذکر تحریروں میں ہے۔ اگرچہ ان کا اسلوب اچھا ہے لیکن ان کے جذبات اور احساسات میں گہرائی نہیں اور ان کے خیالات وافکار واضح و قطعی ہونے کے باوجود محدود و سطحی ہیں۔ یہ تحریریں ہماری فطرت کی عمیق ترین یا بلند ترین سطحوں کو مس نہیں کرتیں۔ اس نکتے" کو سمجھنے کے لئے اردو شعر و ادب کی چند درجۂ دوم کی اچھی چیزیں دیکھئے۔ مثلاً کلیات نظیر اکبر آبادی، مثنوی سحرالبیان، کلیات جرأت، کلیات داغ، کلیات حسرت موہانی، اب ان کا مقابلہ درجہ اوّل کی اعلیٰ چیزوں سے کیجئے۔ مثلاً کلیات اقبال، کلیات غالب، کلیات میر، مسدس مدوجزر اسلام فرق خود بخود واضح ہو جائے گا۔

بہرنیہم یہ ماننے میں ہمیں تامل نہیں کرنا چاہیئے کہ اصلیت نگاری کا محرک یعنی واقعات وحقائق کو ان کے اصلی رنگ میں پیش کرنے کا عزم ہمیشہ ادب کو بے لگام اور خیالی ہونے سے روکتا ہے اور اس طرح ایک رہنما اور مصلح کا منصب ادا کرتا ہے۔ اچھا آرٹسٹ ہمیشہ آئیڈیلز یعنی اعیانی قدروں کے اظہار کی کوشش کرتا ہے لیکن ساتھ ہی اپنے اظہار کو فطری بنانے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ جب وہ جان بوجھ کر واقعات وحقائق سے منہ موڑ لیتا ہے یا انہیں مسخ کر دیتا ہے تو بالعموم غلط راہ پر جا نکلتا ہے تقریباً ہر زبان میں ادب کا آغاز شاعری سے ہوا ہے جو ادب کی سب سے زیادہ عینیت آمیز قسم ہے۔ ہر زبان کی ابتدائی شاعری میں اساطیر اور روایات بڑی حد تک ملے ہوئے ہوتے ہیں ابتدائی دور کے شاعر اپنے واقعات وحقائق پر اتنے متوجہ نہیں ہوتے جتنے ان واقعات وحقائق کے مفہوم یہ زندگی کے ارفع نکات پیش کرنے کی دُھن میں وہ زندگی کی ایک مکمل یا دیانت دارانہ پیش کش کو

نظر انداز کر دیتے ہیں۔ لیکن جب آرٹ میں مرورِ زمانہ کے ساتھ ترقی ہوتی ہے تو واقعات و حقائق کو پیش کرنے کی صلاحیت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے اور واقعی و اصلی چیز کے پردے میں باطنی و روحانی معانی مفاہیم دکھائے جاتے ہیں اور جب آرٹ بلند ترین منازل پر پہنچ جاتا ہے تو عینیت اور اصلیت نگاری میں خوشگوار امتزاج پیدا ہو جاتا ہے۔

اصلیت نگاری کا رجحان اس وقت آرٹ میں بہت مفید ثابت ہوتا ہے۔ جب عینیت نزول یا کہ روایت و تقلید پسندی میں تبدیل ہو رہی ہو۔ کیونکہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ اختراعی و موثر فن کار جنھوں نے زندگی کے مشاہدے اور تجربے کو اپنے آرٹ کی بنیاد بنایا تھا۔ ان کے کارنامے نمونہ بن جاتے ہیں جن کی غلامانہ طور پر تقلید شروع ہو جاتی ہے۔ جس انداز میں انھوں نے اپنے مواد یا مسئلے کو استعمال کیا تھا اور زندگی کی ترجمانی کی تھی بس وہی صحیح طریقے سمجھ لئے جاتے ہیں اور یہ عظیم فن کار بعد کے آرٹسٹوں اور صداقت کے مابین دیوار بن کر کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اب تنقیدی آرٹسٹ خود اپنا کام بھی خالصتاً رسمی و روایتی معاییر کے لحاظ سے انجام دینے لگتے ہیں اور دوسروں کے کام کو بھی انہی معیاروں پر پرکھنے لگتے ہیں نہ کہ فطرت و اصلیت سے براہ راست اخذ کئے ہوئے اصولوں پر۔ اس کی بہترین مثال ہمیں اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب میں ملتی ہیں۔ اردو میں روایتی غزلیں اور روایتی تصیدے مثال کے طور پر پیش کئے جا سکتے ہیں۔ جب حالات کی نوعیت یہ ہو جائے تو اصلیت نگاروں کا یہ اصرار بہت کارگر ہوتا ہے کہ بلند ترین صداقتیں اور عمیق ترین جذبات انسانی زندگی سے اخذ کی جانی چاہئیں۔ اسی زندگی سے جیسی کہ وہ درحقیقت ہے نہ کہ اس زندگی سے جو ماضی کے فن کاروں کے کارناموں میں ملتی ہے۔ مختصر یہ کہ اصلیت نگاری ہمیشہ آرٹسٹوں کے طریق اور اسلوب اظہار کی رہنمائی کرنے میں تو مددگار ثابت ہوتی ہے لیکن ان کے مقاصد کو متعین کرنے میں مددگار نہیں ہوتی انسانی زندگی کی اہم اور بنیادی صداقتیں یعنی وہ عظیم جذبات و احساسات اور پر عظمت اصول پر آرٹسٹوں کے کارناموں کی مثالی قدریں اور غائتیں تشکیل دیتے ہیں، یہ وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ زیادہ نہیں بدلے۔ اگرچہ زندگی کے خارجی و ظاہری حالات و کوائف مسلسل بدلتے رہتے ہیں اور اصلیت نگار یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ آرٹسٹوں کو اس تبدیلی کے قبول کرنے کے لئے تیار رہنا چاہیے کسی گزرے ہوئے دور کے معیاروں اور طریقوں سے بندھا ہوا نہیں رہنا چاہیے اور زندگی کی پیچیدگی

اسی طرح کرنی چاہیئے۔ جیسی وہ خود اسے دیکھتے ہیں نہ کہ اس طرح جیسے دوسروں نے اسے دیکھا ہے یا دیکھنے کو کہا ہے۔ لیکن اصلیت نگاری کا یہ مطلب بھی نہیں ہونا چاہیئے کہ کوئی شخص تمام تاریخی یا رومانی موضاعات کو اپنے دائرہ فکر و احساس سے خارج کر دے اور تمام مسالہ صرف حال کی زندگی ہی سے حاصل کرے۔ ویسے ہوتا یہی ہے کہ ہر بڑا مصنف جس مزاجی کیفیت میں اپنے موضوع سے واسطہ رکھتا ہے وہ اس کے دور کی مزاجی کیفیت ہی ہوتی ہے بڑے مصنفین اپنے آپ کو اپنے دور سے باہر پھینکنے کی کوشش نہیں کرتے، وہ اپنے زمانے کی زندگی کے ساتھ قریبی ہمدلی و ہمدردی رکھتے ہیں خواہ اپنے مضامین و موضوعات کے لئے کتنی ہی دور چلے جائیں۔

اصلیت نگاروں کے اس اعتراض کو البتہ تسلیم کرنا ہی پڑے گا کہ غنیمت جو روایت و میکانیت میں مبدل ہو کر رہ جائے فضول چیز ہے اور ہر عینی مصنف کو اپنے دور کی زندگی کو دیکھنا چاہیئے اور اس زندگی کے ساتھ ہمدردی و ہمدلی میں کام کرنا چاہیئے خواہ اس کے لئے رسم و روایت کو توڑنا ہی پڑے لیکن اصلیت نگاروں سے ہمیں اس وقت اختلاف پیدا ہوتا ہے جب وہ یہ فرض کرتے ہیں کہ محض زندگی کے خارجی واقعات و حقائق کی پیش کش عظیم ادب کی تخلیق کر سکتی ہے ہمارے خیال میں یہ پیش کش خواہ کتنی ہی دیانت دارانہ اور تاب ناک ہو پُر عظمت ادب تخلیق نہیں کر سکتی۔ اسی طرح پیش یا افتادہ پامال محرکات اور کردار کے محض تجزیے سے بڑا ادب پیدا نہیں ہوتا۔ تجزیاتی مزاج یا سائنٹیفک مشاہدے کا رجحان الگ چیز ہے اور آرٹسٹ کی مزاجی کیفیت الگ چیز ہے واقعات و حقائق کا محض مشاہدہ کر کے ان کی روداد لکھ دینے سے بڑا ادب پیدا نہیں ہوتا جب تک کہ تحریر میں روحانی بصیرت اور کردار نگاری کی گہرائی نہ ہو علاوہ ازیں خارجی واقعات پر مستقل ارتکاز غیر اہم تفصیلات میں اُلجھا دیتا ہے جیسے لباس، طور طریق اور طرزِ گفتار کی تفصیلات یہ سب واقعی و اصلی تو ہوتے ہیں لیکن ہمیشہ پُر معنی یا خیال افروز نہیں ہوتے زندگی کی عمیق ترین اور فطری و طبعی صداقتوں کو نظر انداز کر کے اصلیت نگاران خارجی حوادث یا ذلت و پستی کے مناظر پر اپنی توجہ مرکوز کر دیتا ہے جنہیں دیکھ کر ہمارے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں یا ہم لرز جاتے ہیں یا نفرت و کراہٹ محسوس کرتے ہیں اگر ہمارا یہ ردِ عمل زندگی اور انسان کی فطرت کے بارے میں غور و فکر کرنے پر ہمیں مائل کر دے تو ٹھیک ہے ورنہ محض لرز جانے یا کراہت محسوس کرنے ہی تک بات رُک جائے تو ایسی اصلیت نگاری کا کوئی خاص مقام نہیں۔

رومانیت کا بہترین جواز اس واقعے میں پنہاں ہے کہ اس سے کردار کی غیر معمولی قوتوں کا اظہار ہوتا ہے بڑے پُرجوش جذبات، زندگی کو نمایاں و واضح شکلوں میں تشکیل دیتے ہیں اور بڑے کردار واقعات زندگی کو ان دیکھے اور استادانہ طریقوں پر کام میں لاتے ہیں رومانیت کو خصوصی دلچسپی عطا کرنے والی نامانوسیت نہیں ہوتی بلکہ وہ شے جو نامانوسیت کے ذریعے انکشاف پاتی ہے ہم نپولین کے نامانوسیت کار ناموں کا تذکرہ بھی اگرچہ حیرت سے پڑھتے ہیں لیکن یہ حیرت اس استعجاب سے مختلف ہوتی ہے جو الف لیلےٰ پڑھنے سے ہم میں پیدا ہوتا ہے جب کبھی رومان روحِ انسانی کی کسی شدید حالت یا ضرورت میں تدبیر آفرینی اور اظہار قوت کی تصویر کشی کرتا ہے تو وہ ایک جائز ادبی محرک ہے کیونکہ وہ قارئین کو جھنجھوڑتا ہے جگاتا ہے اور ذہنی کشادگی بخشتا ہے وہ انہیں نہایت کٹھن جدوجہد و مساعی کے ساتھ ہمدردی اور امکاناتِ زندگی کے بارے میں رجائیت آمیز مسرت سے معمور کر دیتا ہے ایسے رومان کو لوگ ہمیشہ پسند کرتے اور اس کی داد دیتے رہیں گے اس کے برعکس اگر کسی تصنیف میں سوائے عجیب و غریب رومانی مہمات کے اور کچھ نہ ہو اور اعلیٰ انسانی کردار کی قوت کی آزمائش کا کوئی تاثر نہ پیدا ہوتا ہو تو پھر ایسی تحریر کم ادبی قدر و قیمت کی حامل ہوگی، اس کا شمار اعلیٰ ادب میں نہیں ہوگا۔ کیونکہ محض عجیب و غریب واقعات اور حیرانی میں ڈالنے والے خوف ناک حوادث رومانی ادب کو بلند مرتبے پر نہیں پہنچا سکتے۔

اصلیت نگاری کی وہ صورت جو رومانیت کی ضد ہے اور حال کے واقعی و اصلی حالات و مناظر پر اصرار کرتی ہے لازماً سپاٹ پن اور بے کیف مانوسیت کے خطرے سے دوچار رہتی ہے اس خطرہ سے عہدہ برآ ہونے کے طریقے صرف ماہر فن کار جانتے ہیں۔ مانوس اور سیدھی سادی زندگی میں جو سوز و گداز ...یت اور عظیم روحانی اثرات پوشیدہ ہوتے ہیں اچھے فن کار انہیں منکشف کرتے ہیں لیکن بالعموم متوسط ...ے کے مصنف مانوس واقعات و اشخاص میں عظمت دکھانے کی اہلیت نہیں رکھتے۔

اس لئے عام زندگی کے سنسنی خیز پہلوؤں سے کام لینے لگتے ہیں۔ واقعیت و اصلیت سے مطابقت پر اصرار کرتے ہوئے وہ زندگی کے بھونڈے اور کھردرے واقعات و حقائق سے تحریک حاصل کرتے ہیں۔ مثلاً شدید جذبات کے بے قاعدہ یا مریضانہ اظہار سے یا برائیوں کی بے اعتدالیوں سے۔

آخر میں مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب کو زندگی کی صداقتوں کے ساتھ ضرور مطابقت رکھنی چاہیے کیونکہ اس کی قدر و قیمت کا تعین انہی صداقتوں کی مقدار اور نوعیت سے کیا جائے گا جن پر وہ مشتمل ہو

لیکن تخلیقی و تخیلی ادب کے لئے ضروری نہیں کہ وہ زندگی کے خارجی واقعات و حقائق کی شدت سے پابندی کرے۔ کیونکہ ادب میں زندگی کی ہو بہو نقل پیش کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی بلکہ زندگی کا چربا اتارنے یا اس کی نمائندگی کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

اندریں حالات ادب اصلیت نگارانہ بھی ہوسکتا ہے۔ باایں معنی کہ خارجی روابط و ظواہر پر زور دے یا مانوس چیزوں کی حد تک اپنے آپ کو محدود کرے۔

لیکن ساتھ ہی وہ عینی بھی ہوسکتا ہے باایں معنی کہ زندگی کی صداقتوں کو اعلیٰ آدرشوں کے حوالے سے پیش کرے اور ان کی روحانی معنویت کو نمایاں کرے اور وہ رومانی بھی ہوسکتا ہے۔ باایں معنی یہ اپنے واقعات و حقائق کے لئے عجیب و غریب، غیر معمولی شجاعانہ اور بعید میدانوں سے مسالہ حاصل کرے تاہم ہر صورت میں ادب کی خصوصی دلچسپی، خارجی واقعات و حقائق میں پنہاں نہیں ہوگی اور نہ ہی اس حیرت و تجسس میں جو وہ قارئین کے ذہنوں میں پیدا کردے بلکہ انسانی زندگی ان باطنی صداقتوں میں پنہاں ہوگی جو پیش کردہ حقائق و واقعات میں متشکل و صورت پذیر نظر آئے گی

عوامی فن کی بنیادیں

مظفر علی سید

اس مہذب زمانے میں ہم نے ایک دوسرے کے خوابوں پر احتساب کرنا سیکھا ہے اور اپنے خوابوں سے آپ ہی آپ ڈرنا اُس کے برعکس ماقبل تاریخ کا افسانوی آدمی خواب کو حقیقت کے طور پر قبول کرتا تھا اور اس کے اظہار اس کی تعبیر اور اجتماعی اہمیت پر ایمان رکھتا تھا۔ (ژونگ)

خوف اور احتساب ان دونوں میں ہمارے زمانے کی داخلی اور خارجی کیفیات مضمر ہیں احتساب ایک بہروپ ہے جس میں ے کبھی کبھی اندر کا روپ بھی جھلک پڑتا ہے مگر ان دونوں کو ایک ہی لڑی میں پرونے والی ایک اور خصوصیت بھی ہے جسے "بہروپ کی ضرورت" کہا جا سکتا ہے۔

تہذیب و تمدن نے انسان کو اپنی ازلی شخصیت سے دور رکھنا سکھایا ہے اور اپنے طرز حیات کی برتری کا احساس دلایا ہے اس پہ جہاں کہیں بھی کوئی ابتدائے حیات کی سی حرکت کوئی ماقبل تاریخ فعل، کوئی قبائلی یا وحشیانہ انداز نظر دکھائی دیتا ہے اس پر احتساب کر دیا جاتا ہے اس کے باوجود انسان کو ان تمام مدارج حیات کا ایک غیر شعوری احساس بھی ودیعت ہوا ہے اس کے خوابوں میں فنون لطیفہ میں لوک ناچ، لوک سنگیت، لوک گیتوں، لوک کہانیوں میں ابتدائے حیات کی شکلیں اور علامتیں اپنا روپ دکھاتی ہیں ان مظاہر میں ان ارتقائی مدارج کا بھی سراغ ملتا ہے جن سے نسلاً بعد نسلٍ انسان گزرتا چلا آ رہا ہے۔

نئے آدمی میں ان مظاہر کو دبا دینے اور ان کا زور کم کرنے کا ایک قوی رجحان بھی ہے جو محض یوں کہ [illegible] سے واضح نہیں ہوتا

گویہ تہذیب و تمدن کا لایا ہوا ہے اسے اگر تعقل اور تخیل کی جنگ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا ماقبل تاریخ کے زمانے کو بعض لوگوں نے ماقبل منطق بھی کہا ہے اگر منطق سے شعوری نظام مرتب کرنا مراد ہو یا ارسطو کی منطق تو یہی ہے تو یہ دور واقعی اس سے بے نیاز تھا مگر یہاں ایک اور قسم کی منطق کی کرشمہ کاریاں ہیں جسے غیر شعوری منطق یا لاشعور کی مقصدیت کہا جا سکتا ہے تعقل کے مدارج و منازل سے یہ زمانہ محروم ہی مگر اپنی ضرورت کے لیے اسما دورما بھی کی گئی ہے اس دور میں بھی زندگی کا پھیلاؤ اپنی ابتدائی صورت میں نظر آتا ہے جسے فلسفیانہ سوچ بچار اور نظامِ خیال کہا جاتا ہے وہ تو اس زمانے کی چیز نہیں تھا مگر مذہب، جادو، آرٹ اور زندگی کے ایسے ہی سرچشمے اس زمانے کی نفسیاتی اور مابعد الطبیعاتی ضرورتوں کو پورا کرتے تھے نئے آدمی نے آہستہ آہستہ ان تمام تخیلی مظاہر کو منطق کے قالب میں بدلنا شروع کیا ان کو شعوری سانچے میں ڈھالنے سے کچھ تو ان کا ابتدائی روپ بگڑ گیا اور کچھ بہروپ کی ضرورت نے اس میں گلکاریاں کیں۔

اسی تہذیبی ضرورت سے گوناگوں ایجادیں وجود میں آئیں یوں لگتا ہے کہ انسان نے جیسے جیسے نظامِ حیات کے مقابلے میں آپ کو ناچیز اور مخنث سمجھنا شروع کیا ویسے ہی مظاہرِ فطرت پر شعوری قابو پانے کی کوششوں کو بڑھاتا رہا۔ اب بے حد مہتم بالشان علمی فتوحات کے بعد بھی جب اس نے دیکھا میری ازلی حقارت اور بے چارگی میں کوئی کمی نہیں آئی تو اس نے اپنی کوششوں اور شعوری علم کا بھرم قائم رکھنے کے لیے ہر اس چیز کو دبانا چاہا جس سے اس کی ازلی طبیعت کا اظہار ہوتا تھا اسی لیے بہروپ وجود میں آیا اب اسے تہذیب و تمدن کا نام دے دیجیے تعقل کہیے یا سائنس کے کارنامے ماقبلیاتی دور میں اس بے چارگی کا احساس تو تھا مگر مذہب جادو اور آرٹ اس کی تشفی کر دیا کرتے تھے اپنے آپ کو دل ہی دل میں مخنث اور ناچیز مان کر آپ ہی آپ ڈرتے نہیں رہتے تھے بلکہ اس صورتِ حال کو تسلیم کرنے کے بعد اجتماعی رسوم و عادات کا کوئی سلسلہ ایجاد کرتے تھے جس سے مظاہر کو بخشش اور رحم، کریمی اور رحیمی پر مائل کیا جا سکے نئے آدمی نے اس خوف کو دبا دیا اور پھر کوئی ایسا لائحہ عمل اختیار نہ کیا جس سے اس کی بے بسی ازلی پیار اور محبت میں بدل جاتی اسی لیے ماقبلیاتی زمانے کو اجتماعی خواب کا زمانہ کہا گیا ہے یہاں تحکم و جبر یا احتساب کی کوئی ضرورت نہیں ہر جذبہ کھلے بندوں اظہار پاتا ہے اور ہر احساس کو برملا ظاہر کر دیا جاتا ہے لوک گیتوں میں، لوک ناچ میں، لوک کلا میں اب تک اس دور کے باقیات بعض اقوام و قبائل میں موجود ہیں۔

یہی اظہاریت ماقبلیاتی فن کی اولین خصوصیت ہے اطالوی مفکر ویکو اور اطالوی آرٹسٹ کروچے کو اس ابتدائی خصوصیت کی طرف توجہ دلانے کے لیے ذمہ دار سمجھا جاتا ہے ویکو نے ماقبلیاتی شاعری، ہومر کے رزمیہ اور اس زمانے کے اجتماعی فنون کو ایک ہی لڑی میں پرو دیا ہے جن لوگوں نے محض یونانی اور رومی فن پاروں کو ہی فن کی اصل الاصول قرار دے دیا تھا ان کے لیے اس ابتدائی اظہارِ تخیل کی اہمیت آہستہ آہستہ ہی واضح ہو سکتی تھی اس لیے ماقبلیاتی فن کی صحیح تعریف و توضیح بلکہ اس سے اثر پذیری ہمارے زمانے کی محتاج تھی جس طرح فرائڈ کے تصورِ لاشعور کے ساتھ ساتھ مافوق الواقعیت کی تحریک نے اپنے فن کے مظاہر سے کئے

ہیں۔ اسی طرح سوستانی ماہر نفسیات ژونگ کا اجتماعی لاشعور کا تصور بھی ماقبلیاتی فن کی طرف مزید توجہ دلانے کا باعث بنا ہوا ہے بلکہ یوں کہنا بھی غلط نہیں ہوگا کہ کسی پراسرار روح عصر کے طفیل ژونگ کی نفسیات کے ساتھ ساتھ ہی یہ شعور پیدا ہوتا گیا ورنگر نے اس وقت ماقبلیاتی فن کی طرف پہلی بار توجہ دلائی جب کہ منطق اور عقلیت کا دور دورہ تھا اور فن کے لیے بھی تخیل کو وہم سے زیادہ اہمیت نہ دی جاتی تھی ژونگ کی باقاعدہ دریافت اجتماعی لاشعور اسی زمانے کے فوراً بعد آتی ہے جب کہ سائنس کی فتوحات پر نئے انسان کا قابو بڑھتے بڑھتے ایک ایسے مقام پر آنے والا تھا اس کی تمام غلط فہمیاں دور ہو جاتیں ژونگ نے بہروپ کے پار جا کر خوابوں کے ذریعے شاعری و اور دیگر فنون لطیفہ کے ذریعے نفسیاتی بیماریوں کے ذریعے اس روپ کا باقاعدہ سراغ لگایا جسے چھپانے کی بے حد کوشش کی گئی تھی

یوں تو دلچسپ اس بڑی تلاش کا ایک حصہ ہے جس کے تحت ڈی ایچ لارنس ماقبلیاتی نسلوں میں سیر و سیاحت اور مطالعہ کی خاطر گھومتا رہا ہے جس کے باعث انسانیات انتھروپولوجی کی نئی دریافتیں وجود میں آئی ہیں جس کی وجہ سے زبانوں کے رشتے ڈھونڈنے میں مدد ملی ہے مگر ژونگ کی دلچسپی لسانیاتی یا انسانیاتی نہیں تھی وہ تو نئے آدمی کے ذہن میں یہ سب کیفیتیں تلاش کرنے میں لگا ہوا تھا اسی لیے اس کھوج کے رشتے اس زمانے کی تخلیقی کاوشوں سے بے حد گہرے نظر آتے ہیں۔ جب ہنری روسو نے بے ساختگی سادگی اور بچپنے کی طرف قدم اٹھایا تو یہ ژونگ سے بھی پہلے اس ماقبلیاتی انداز نظر کا آغاز تھا اس کے بعد پول کلی اور مارک شیگال تو براہ راست اس زمانے کی ماقبلیاتی دلچسپی میں ساجھے دار ہیں یہ لوگ تو مافوق الواقعی مصوروں سے بھی آگے نکل گئے ہیں سرئیلزم میں میکس آرنسٹ کے قول کے مطابق جسم اور ذہن کی درمیانی دیواروں کو توڑا جاتا ہے شعور اور لاشعور داخلی اور خارجی دنیا کی خلیجوں کو پاٹ دیا جاتا ہے اور حقیقت سے بھی ایک اونچی حقیقت تخیل کی جاتی ہے جس میں حقیقی اور غیر حقیقی سوچ بچار اور عمل، شعور و لاشعور شیر و شکر ہو جاتے ہیں یہ دعویٰ یوں تو بظاہر خود بھی بہت بڑا ہے مگر ماقبلیاتی فن سے رشتہ جوڑنے والے تو اسے بھی کافی نہیں سمجھتے۔ مارک شیگال اور کلی کے لئے خواب ایک حقیقت ہیں اور وہ انہیں حقیقت سمجھ کر ہی تخلیقی قالب میں ڈھالتے ہیں وہ انہیں فوق الحقیقت ہو کر اپنے آپ سے دور نہیں کر لیتے بلکہ خود ان میں جیتے ہیں ان فضاؤں میں بستے ہیں اور تخلیقی عمل کے وقت بھی وہاں سے باہر نہیں نکلتے

تخلیقی تجربہ ایک حقیقت ہے یہ کوئی سراب نہیں کوئی فریب نظر نہیں کوئی محض خواب بھی نہیں اگر یہ خواب ہوتا تو اسے جلد ہی خارجی دباؤ سے ٹوٹ جانا چاہیے تھا عیسائیوں کی جنت میں انسان بچہ بن کر داخل ہوتا ہے تخلیقی تجربے کا بھی یہی عالم ہے۔ انسان اپنی بے بسی بے چارگی کو مان کر ایک بچے کی طرح مظاہر کی محبت مانگتا ہے اور اس طرح اسے ایک تخلیقی تجربہ حاصل ہوتا ہے روسو کی مصوری میں یہ بچپنا اپنی ابتدائی حالت میں تھا اس نے ابھی جنگلوں سے ڈرنا شروع کیا تھا ابھی نایاب پودوں اور جانوروں میں بسنے کی کیفیات میں جینا شروع کیا تھا شیگال اور کلی کی مصوری میں یہ بچپنا گھنا بن کر چھو جاتا ہے اور ان کی

ساری تخلیقات پر چھایا ہوا ہے۔ جو لوگ اس زمانے میں ایسی ازلی کیفیات پر احتساب کرنا ہی جانتے ہیں ان کے لیے نئی کلا کا ایک بہت بڑا حصہ ناقابل فہم ہے اس لیے کہ فہم کا اس سے بہت زیادہ تعلق بھی نہیں ہے یہاں تو اپنے آپ کو کھلا چھوڑ دینے سے ہی کئی کیفیات کا پتہ چلتا ہے نئی کلا کے پاس جانے کا کوئی نگتی طریقہ بس تھوڑی دیر تک کام آتا ہے جب تک کتابیں ساتھ دیتی ہیں۔ نقادوں کی تشریحیں اور استادوں کے ٹوٹکے چلتے رہیں آدمی بڑھتا چلا جاتا ہے جہاں بالکل نئے آسمان و زمین سے پالا پڑتا ہے سٹی گم ہو جاتی ہے

یہ بچپنا یہ ماقبلیاتی انداز نظر یہ وحشی قبائل کا تخیل — ہم سب کو اس میں بے قدر توفیق حصہ ملا ہے مگر یہ حصہ احتساب کی نظر ہو جاتا ہے یا پھر خوابوں میں آکر لرزشیں پیدا کرتا رہتا ہے جو صبح ہوتے ہی دبا دی جاتی ہیں عام زندگی میں کہیں ان کا سراغ بھی نہیں چھوڑا جاتا گو نفسیات اور مذہب کے نئے رابطوں کے طفیل یہ دیواریں ٹوٹنی پھوٹنی شروع ہوئی ہے مگر زیادہ تر ایسے تخیل کے پرستار بھی احتساب کی زد میں آتے ہیں یا پھر ان کے خیالوں میں کوئی اپنے خواب ملاتا ہی نہیں نہ ہی ان میں ازلی کیفیات تلاش کرتا ہے اور نہ ہی اپنے شعوری حواس کو دم بھر کے لیے چھوڑ دیتا ہے بعض سیاسی غیبت پسند یہ شکایت کرتے ہوئے پائے جاتے ہیں کہ عوام کسی اپنے فائدے اور اپنی بہبود کی طرف راغب ہی نہیں ہوتے اور انہیں صدیوں سے اس طرح بیوقوف بنایا جا چکا ہے کہ اب ان کا راہ راست پر لانا بے حد محال ہو گیا ہے اسی طرح اجتماعی خوابوں کو تخلیقی روپ دینے کا رجحان بھی آہستہ آہستہ کلیت اور مردم بیزاری کا روپ دھار سکتا ہے ایک صدی سے کچھ عرصہ پہلے ایک سوچ والے شاعر نے یہ کہا تھا۔

ہزار حیف کہ اتنا نہیں کوئی غالب

جو جاگنے کو ملا دیوے آ کے خواب کیساتھ

ایک زمانہ واقعی ایسا ہوتا تھا جب جاگنے کے معنے خواب کو جاری رکھنا ہوتا تھا وحشی قبیلے کا ایک آدمی جب خواب کو دیکھ کر اٹھتا تھا تو وہ اپنی بیداری میں خواب کو آگے لے جاتا تھا اس کے عمل میں خواب کی کیفیت تھی اور خواب میں عمل کی مگر اب خواب اور بیداری میں صرف تضاد ہی ابھرتا ہے خواب ہمارے بھلائے ہوئے پرانے زمانوں کی ایک یادگار بن گئے ہیں اور بیداری روزمرہ کے خشک اور بے جان، بے مزہ اور بے کیف کاموں کی حامل ہو کر رہ گئی ہے اسی لیے بیداری پر ناز کرنے والے خواب کی کیفیتوں پر احتساب کرتے ہیں انہیں عقل و شعور سے پست خیال کرتے ہیں اور روزمرہ زندگی کے افعال و کردار میں ان کا عمل دخل نہیں ہونے دیتے۔

اب تو یہ کیفیت پیدا ہو گئی ہے کہ جس جماعت قبیلہ یا قوم کے اجتماعی خواب فن کار اپنی تخلیقات میں پیش کرتا ہے وہ اس سے جیرانہ بے اعتنائی برتتی ہے اگر آپ ان کی روح لوک کلا یا لوک گیتا کے ذریعے ان کو دکھانا چاہیں تو وہ اس سے بیزاری بھی ظاہر کریں گے اس لیے کہ وہ اپنی سماجی اور سیاسی بہبود کی طرح اپنی تہذیبی روح سے بھی غافل ہو چکے ہیں۔ کلاکاروں یا ماقبلیاتی فن کاروں کو یہی ردعمل اپنے مخاطب عوام سے ملتا ہے۔ مارکسی انداز نظر رکھنے والے تو اسے ایک طویل استحصال

کا تجزیہ کریں گے عمران میں سے جو لوگ اپنے آدرش کی کامیابی میں یقین رکھتے ہیں وہ اب بھی مانتے ہیں کہ عوام اپنی اجتماعی روح سے بہت دیر تک ناآشنا نہیں رہ سکتے اور توجہ دلانے پر وہ اس کے احیاء اور بقاء پر راغب بھی کیے جا سکتے ہیں۔ ان میں سے کچھ آزاد مشاہدے اور بصیرت کے سہارے حالات کا جائزہ لیتے رہتے ہیں، وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ لوک آتما کس طرح بھلائی جا رہی ہے کس طرح لوک گیت فراموش کیے جا رہے ہیں کیسے کیسے صدیوں کی امانت جو لوک کلا اور لوک سنگیت کی صورت میں چلی آ رہی تھی اب نئے زمانے میں دفن کی جا رہی ہے۔

افریقہ، انڈونیشیا، نیوگنی، شمالی امریکہ، میکسیکو اور ہندو پاکستان کے سرحدی علاقوں میں اب بھی ایسے قبائلی لوگ موجود ہیں جو ماقبلیاتی زندگی بسر کرتے ہیں اور اپنی صدیوں پرانی لوک آتما کو بچاتے ہوتے ہیں افریقہ کا حبشی آرٹ پکاسو کے نئے تجربوں کے لیے باعث بنا ہے کلی نے بھی بہت دنوں شمالی افریقہ میں سیاحی کی ہے یورپ کا شاید ہی کوئی جدید مصور یا مجسمہ ساز ہو جس نے اس سرچشمے سے فیض نہ اٹھایا ہو۔

ہمارے اپنے مصور اگر انڈونیشیا، وسط ہند، تبت اور کافرستان وغیرہ کے ماقبلیاتی فن کا گہرا مطالعہ کریں تو وہ مشرق کی کھوئی اجتماعی روح کو قابو کرنے کا کٹھن فریضہ انجام دے سکتے ہیں۔ ہندوستان کے کئی کاروں نے اس سلسلے میں کچھ سالوں سے یہ کام شروع کر رکھا ہے جیمنی رائے نے عالمانہ شکلیت اور معلمانہ کلاسیکیت کے خلاف بغاوت کر کے لوک کلا کی طرف توجہ دلائی ہے اس کے بعد جارج کیٹ جیسے فن کاروں کے ہاتھوں میں اس اجتماعی روح کو تخلیقی ترجمانی نصیب ہوئی ہے جارج کیٹ لنکادیش کے رہنے والے ہیں انہوں نے اپنے وطن کے سنہالی آرٹ پر اپنے فن کی بنیاد رکھی ہے اور ہندو دیومالا کی عوامی اور اجتماعی تاویلیں کی ہیں اسی طرح ہندوستان کے فنکار مثلاً چاولہ انڈونیشیا کے عوامی فن سے جوت جگا رہے ہیں۔

انڈونیشیا کا فن یقیناً ہندوستان کی پرانی لوک کلا کی ایک ذیلی شاخ ہے جس نے تہذیب و تمدن کی جدید ضروریات کو اپنے اوپر غالب نہیں آنے دیا ایسے علاقوں سے جہاں تاریخ فن تاریخ زبان وغیرہ کے لیے بیش بہا تحقیقی کاموں کے لیے بھی کلیدی اشارات ملتے ہیں نئے مصور کو اگر لوک آتما سے کوئی رشتہ جوڑنا مقصود ہو اور اپنے نگارخانے میں صدیوں پرانی فضاؤں کے رنگ ابھارنے ہوں تو اس سے بہتر کوئی طریقہ نہیں کہ جو باقیات الصالحات فنون قدیمہ میں سے موجود ہیں ان کے بغور مطالعے کے بعد اپنے ہنر کی اساس معلوم کی جائے جدید چین کا عوامی فن اس لیے اہم ہے کہ اس کے روحانی روابط قدیم چینی صنائع اور فنون کے ساتھ بہت مضبوط ہیں ہمارے لئے اس کی اہمیت ایک تو اس وجہ سے ہے کہ فن کو مقبول بنانے کے لیے فنی بصیرت کو عام کرنے کے لیے کچھ ضروری ہے اس کا ہمیں یہاں سے اندازہ ہوتا ہے پھر کلاسیکی ادوار میں بھی چینی مصوری کا اثر ایران و ہند پر بہت گہرا رہا ہے یہ اخذ و ماخذ کا سلسلہ یک طرفہ نہیں اور مشرق کے تقریباً سبھی ممالک کے لیے یہاں کے جدید فنی کارنامے ہمیشہ دلچسپی کا

باعث بنے رہیں گے۔

چین کے علاوہ سویڈن اور چیکوسلوواکیہ میں صنعت گری کا احیاء قدیم اشکال اور ہیئتوں کو بھولے ہوئے ڈیزائنوں اور نقشوں کو ہمارے سامنے لاتا ہے اگرچہ یہاں بھی ہر چیز مساوی طور پر قابل قبول نہیں ہے مگر نسلوں اور جمعیتوں کی اجتماعی روح جیسے یہاں ادا ہوتی ہے وہ پختہ صناعی کے ادوار میں بھی نہیں ملتی ماقبلیاتی فن میں جو بچپنا اور بے ساختگی جو آزادی اور روحانیت نظر آتی ہے وہی لوک کلا کی مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہے خود کلاسیکی ادوار کی ذہنی تربیت اور تنظیم میں مختلف علاقائی فنون اور صنائع کا بہت بڑا دخل ہوتا ہے مگر وہاں ان کے عناصر کو دیکھ کر ایک خاص تہذیبی زاویئے سے خصوصیات کا انتخاب عمل میں آتا ہے اور اسی وجہ سے لوک کلا کی بنیادی روح مرکزی اسالیب میں کم سے کم تر ہوتی چلی جاتی ہے۔

عمرانیات کی اصطلاح میں جس اسلوب حیات کو کلچر کا نام دیا جاتا ہے وہی حقیقی کلاسیک کا دور ہے جب علاقائی قومیں مجتمع ہو کر ایک قومی مرکز کے روپ میں ڈھل جاتی ہے تو ایک وسیع پیمانے پر یکجہتی اور یک نظری کا جلوہ دکھائی دیتا ہے ایک بھرپور قسم کے کلچر میں سبھی خطے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور سبھی مل کر ایک نئی اور بڑی وحدت کی تخلیق کرتے ہیں نیز دارالسلطنت کے سبھی اجزا مل کے ایک کائنات صغیر کی تخلیق کرتے ہیں جو پوری مملکت کا ایک تصویر پیش کرتی ہے ہندوستان میں صدیوں کے بعد اکبر کے عہد میں یہ صورت حال پیش آئی ایک نئی زبان کے خدوخال اسی سے ابھرنے شروع ہوئے ادب و فن میں ایک مرکزیت کی گرفت محسوس ہونی شروع ہوئی ہندوستان کی لوک کلا نے اپنا رنگ ڈھنگ بابر کے عہد میں ہی دکھانا شروع کر دیا تھا یہاں تک پہنچتے پہنچتے اس کی گیرائی پختہ ہونی لگی ہندوستانی موسیقی مصوری اور فن تعمیر میں مختلف علاقوں کی لوک کلا کے روپ ایک باضابطہ نظام کا روپ اختیار کرتے ہوئے اسی دور میں نظر آتے ہیں ان سب کے پیچھے اکبر کے مذہبی معتقدات (دین الٰہی فلسفہ تمام مذاہب کا جوہر اعظم) روح عصر کی طرح کام کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں مغلیہ فن محض ایک درباری فن ہی نہیں تھا جس کی پرورش اور تعمیر کے لیے شاہانہ تحفظ نے ایک بہانے کا کام دیا ہو اکبر کو ایک فلسفی بادشاہ ثابت کرنے کی بھی ضرورت نہیں اس لیے کہ مرکزی اجتماع کے لیے تاریخ کی قوتیں خود اپنے اندر ایک مقناطیسی کشش محسوس کرتی ہیں مغلیہ شہنشاہیت پر لوک اجتماع کی فتح کی دلیل ہے کہ ملوکانہ سیاسی نظام میں بھی فن اسی دائمی سرچشمے سے فیضیاب ہوتا ہے ابتدا ایرانی تاثرات درباری فن میں بہت نمایاں نظر آئیں گے مگر آہستہ آہستہ لوک کلا ان کو اس طرح ہضم کر لیتی ہے جس طرح اجنبی لوگ نئی فضا میں رس بس جاتے ہیں۔

کارسوالی جو کسی معاشرے اور تہذیب کی مرکزی وحدت کی بنا مذہب کو سمجھتے ہیں، مغلیہ فن میں کوئی یکسانی نہ دیکھ سکے ہمارے رومانی مصوروں اور فن کے محققین کی طرح انہیں بھی اس دور کے بنیادی خیالات نظر نہ آسکے وہ یہ احساس

حال ہی میں ہوا ہے کہ اکبری مصوروں میں بھی شیفنی وضرفی کی طرح کوئی مشترک روح کام کر رہی تھی) فن کو مقامی اور مرکزی رومیوں میں انہوں نے تقسیم کیا ہے مگر لوک کلا (یہاں لوک، انہیں لاطینی لوکل سے مشابہ نظر آیا ہے) سے ان کی دلچسپی شاید اس اس لیے نہیں کہ مذہب کے ایک سماجی اور تنظیمی نظریے میں اس کی گنجائش نہیں تھی کار سوامی کے علاوہ تبحر اور تحقیق کمال میں ان کا نہیں مگر اکثر و بیشتر وہ تجدید مذہب اور قرون وسطیٰ کی اتباعی محبت کے شکار ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے فن کے بعض ادوار کی اہمیت ان کی نظر میں جچتی ہی نہیں مرکزی فن (مارگ) کے لیے عوامی یا مقامی یا علاقائی فن کی اہمیت جتانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا وہ تو اس کے بغیر ممکن ہی نہیں کوئی بھی بیرونی تاثر یا خارجی اسلوب اس وقت فن نہیں بنتا جب تک کہ وطنی عناصر اسے منضم نہ کرلیں مغلیہ تصاویر میں کئی ایک ایسی ہیں جو لوک کلا پر تکیہ کیے بغیر ممکن ہی نہ تھیں (مثال کے لیے شہزادہ بستر مرگ پر، درویشوں کا رقص جو اس موضوع پر ہرات سکول کی تصویر سے بے حد مختلف ہے تنظیم تصور دونوں کے اعتبار سے ہندوستان کے سادھو یا پھر داستان امیر حمزہ کی تصاویر جن کا ایرانی اثرات سے کم از کم تعلق ہے) مغلیہ مصوری کو ایک مقامی (لوکل بمعنی عوامی کار سوامی کے نزدیک مقامی اسالیب کم قدر ہیں) اسلوب کہنے والوں کے نزدیک تو عوامی فن قابل اعتنا ہی نہیں ہے کیونکہ اس نے جس کوکھ سے جنم لیا ہے وہ ماقبلیاتی انسان کا طرز حیات ہے۔

لوک کلا کا رشتہ ماقبلیاتی فن اور صدیوں پرانی روح تہذیب سے بہت گہرا ہے شاید اس کے سوا کوئی زندہ ورثہ (سوتولوں کے) ہمارے پاس ایسا نہیں جو ازلی انسان سے ہم تک پہنچا ہو حتیٰ کہ لوک آتما کے اس مظاہرے کے سامنے لوک گیتوں اور مقامی بولیوں کی شہادت بھی کل کی بات معلوم ہوتی ہے مرکزی قوتیں بنتی اور بگڑتی رہتی ہیں مگر یہ ایک سدا بہار ذخیرہ ہے جو تبدیلیوں کے باوجود اپنی اصل روح کو زائل نہیں ہونے دیتا جب تک کہ کوئی نسل یا علاقائی جمعیت بالکل ہی نیست و نابود نہ ہو جائے یا زندہ درگور تہذیبوں کی طرح اپنی روح سے ہاتھ دھو بیٹھے ماقبل تہذیب کا فن ہمارے عجائب گھروں کی زینت ہے (وہ بھی جہاں کہیں ہو) طبعی علوم انسانیت اور نسلیات کے ماہرین ان کی مدد سے قبل تاریخ کے طرز حیات پر تحقیق کرتے رہتے ہیں مگر یہ فن کاروں اور ادیبوں کے لیے بھی عوام کی روح جاننے کا ایک بڑا ذریعہ ہیں یہ ذریعہ بھی آہستہ آہستہ ہمارے احتساب کی بنا پر ہم سے معدوم ہوتا جا رہا ہے کہ فن کار ہیں، موہن جوڈرو اور ہڑپہ کے بارے میں تخلیقی تصورات رکھتے ہیں یا میکسیکو اور شمالی افریقہ کے فن سے کوئی تخلیقی فیض اٹھاتے ہیں پھر فن کاروں کے لیے عجائب گھروں کی فضا قبرستانوں کا ماحول پیش کرتی ہے۔ ان کے لیے نسلی اور وطنی روح کے جاننے کا زندہ ذریعہ ان کے اپنے زمانے کا عوامی فن ہے جو فنون لطیفہ سے زیادہ دستکاریوں اور صنعتی فنون میں نکھر آیا ہے شدھ کلا کاروں کے لیے جو فارم پیٹرن اور ڈیزائن میں کچھ زیادہ ہی دلچسپی رکھتے ہیں یہ ایک سدا بہنے والا سرچشمہ ہے جس سے وہ گو نت پی کے نئے تجربوں کے راستے کھلتے ہیں اور تکنیک میں معنویت پیدا ہوتی ہے

ہمارے مصوروں نے ایک زمانے میں کلاسیکی ادوار کو معیار نظر بنائے رکھا اور ان کے ماخذ پر کوئی توجہ نہ کی جس کی وجہ سے کلکتہ سکول کی مصوری ہر لحاظ سے نقالی کا ایک نمونہ ہو کے رہ گئی اجنتا، راجپوت، مغلیہ اور پہاڑوں سکولوں کی مصوری میں اگر مشترک عناصر ہی دیکھ لیے جاتے تو اس وطنی روح تک پہنچنا محال نہیں تھا جن کی طرف ہمارے مصوروں کی نئی نسل اب کہیں جا کے راغب ہو رہی ہے خود ایرانی مصوری پر زور دینے والوں کو شاید معلوم نہ تھا کہ ہرات سکول یا صفوی عہد کے فنکاروں نے فن کی جوت کہاں سے جگائی تھی یورپ کے مصوروں میں سے کئی ایک نے مشرق کے قدیم فن کا بہت گہرا مطالعہ کیا تھا بلکہ ماتیس نے تو ایرانی کوزہ گری، پارچہ بافی اور قالینوں سے ڈیزائن کی بنیادوں کا پتہ چلایا تھا ہندوستان کے فن کے مورخ ہیول نے جس طرف فن کاروں کے ایک گروہ کو لگا دیا اس سے آگے چلنے اور گہرے نتائج اخذ کرنے کی تکلیف انہوں نے گوارہ نہ کی اور پہلے سبق کو انتہائے علم سمجھ کے ساری عمر اسی لکیر کو پیٹتے رہے بلکہ بعض نے تو زوال آمادہ مرکزی فن کو ہی اپنا قبلہ مقصود سمجھ لیا۔ کسی کلاسیکی دور کو بجنسہٖ نقل کرنے سے جعلی فن وجود میں آتا ہے تخلیقی عناصر کسی بھی ملک کے اجتماعی فن کی روح سے مل سکتے ہیں ایک یا دو ادوار کے اسلوب اس سلسلے میں زیادہ راہنمائی نہیں کر سکتے۔

ہمارے یہاں مصوروں کا ایک گروہ جسے نو کلاسیکی، تجدید پرست، اور نہ جانے کیا کیا کہا جاتا ہے تخلیقی فن کی نسبت فنی جعل سازی کے قریب تر ہے اب بھی کچھ مہارت رکھنے والے اسلوب پرست موجود ہیں جو اس مسرت کے سہارے زندہ ہیں کہ ان کی تصویر دیکھ کے کوئی یہ نہیں بتا سکتا کہ یہ راجپوت سکول کی تصویر ہے یا بیسویں صدی میں بنائی گئی ہے ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں جب تک فن سے گہری دلچسپی کا رواج بڑھتا نہیں اس قماش کے لوگ پرورش پاتے رہیں گے

ہمارے یہاں بیسیوں صنعتیں ایسی ہیں جن میں وطنی رنگ آمیزی، نقاشی اور ہیئت تراشی کے پیٹے بے انتہا معنی خیز اور صدیوں پرانے نمونے اب تک موجود ہیں اگر ہمارے تخلیقی فن کار ان کی طرف راغب نہ ہوتے تو نہ صرف یہ کہ ان کی اپنی کاوشیں بے جان نقالی ہو کے رہ جائیں گے اور وہ بیرونی اثرات کو اپنا آب و رنگ نہ دے سکیں گے بلکہ ان صنعتوں کا معیار بھی نئے خون کی آمیزش نہ ہونے سے، گرتا چلا چلا جائے گا اب بھی کئی دستکاریاں بالکل ختم ہو چکی ہیں برتنوں میں کندہ کاری اور نفیس نقاشی آہستہ آہستہ زوال پذیر ہوتی جا رہی ہے دریوں، کھیسوں اور ابروں کے ڈیزائن، چھاپے، بلورِ کشیدہ کاری اور سوزن کاری کے ڈیزائن خارجی اثرات کے ماتحت بدلتے جا رہے ہیں اور اپنی پرانی آب آہستہ آہستہ کھو رہے ہیں۔ کوزہ گری، کھلونے، آرائشی شبیہیں، روزمرہ استعمال کی اور بیس اشیاء ہیں جو پرانی روح صدیوں سے کام کرتی چلی آ رہی ہے وہ تخلیقی فن کاروں کی توجہ کی مستحق ہے یہاں انہیں لاتعداد نقوش، شکلیں، ہیئتیں اور ڈھانچے ملیں گے جن سے وہ اپنی تصویروں کو سجا سکتے ہیں اپنے ڈیزائن میں معنویت پیدا کر سکتے ہیں اپنے فن سے نظریاتی پیوست اور کرختگی دور کر سکتے ہیں اور اگر ان

میں رندانہ جرأت کی کمی نہ ہو تو خود ان وطنی صنعتوں میں بھی ایک نئی روح پھونک سکتے ہیں نئے زمانے میں لوگ آرٹ کو دیکھنے پرکھنے اور کوئی نیا رخ دینے کے جو طریقے انہوں نے مغربی فن میں مطالعہ کئے ہیں انہیں وہ اپنے دیس میں بھی برت سکتے ہیں۔

ابھی تو ہمارے یہاں تخلیقی فن کے اظہار کا ایک صرف ایک ہی طریقہ مروج ہے۔ تصویریں بنانا، نمائشیں کرنا اور ان کو بیچنے کی کوشش کرتے ہیں پچھلے سالوں میں جو نمائشیں ہوتی رہی ہیں اور نئے فن کی طرف لوگوں کا جو رویہ دیکھنے سننے میں آیا ہے اس سے ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ لوگ فن کاری کے معاملے میں تربیت اور تعلیم، ذہانت اور سوچ بچار کے کسی بلند معیار پر زندگی بسر نہیں کرتے مگر صرف نمائشیں کرنے سے ان کی زندگی بدلنے سے رہی، ویسے بھی ایزل پینٹنگ یا زیادہ سے زیادہ کاروباری مصوری بہت سے فنکاروں کو روزی نہیں دے سکتی اس میں ان لوگوں کا قصور بھی سہی جو فنی معاملات میں بصیرت سے محروم ہیں اور فن کاروں کی کاوشیں ان کی توجہ اور امداد کے بغیر کسی بڑے پیمانے پر نہیں پنپ سکتیں مگر خود فن کے نقطۂ نظر سے جب تک مصور اپنے آپ کو عوام کے قریب نہ لائیں گے ان کا گلہ بے جا ہوگا یہ ٹھیک ہے کہ خطوں اور رنگوں کا مفہوم ابھی بہت سے تعلیم یافتہ لوگوں میں بھی نہیں پایا جاتا ان کے لئے فن پر مضامین اور لیکچر منظم جماعتی رہنمائی، کتابیں، عجائب گھر، کتب خانے، نگار خانے بہت ضروری ہیں مگر پھر بھی سارا کام انہی پہ ہے خود فنکاروں کے ذمے جو بہت بڑا فریضہ ہے وہ تو آسانی سے ادا ہونے والا نہیں اگر وہ اپنے پیش روؤں کی کوتاہ بینی کی شکایتیں کرتے ہیں تو ان کی مساعی میں جو پختگی اور وزن آنا چاہئے وہ بھی تو محض باہر نہیں آسکتا۔

اس سلسلے میں بمبئی کے ترقی پسند گروپ کی مثال شاید برمحل ہو زیادہ عرصہ نہیں گذرا کہ چار پانچ مصوروں نے عوامی فن تخلیق کرنے کا تہیہ کیا تھا اور اس کے لیے ایک بزم کی بنیاد بھی ڈالی تھی کچھ دیر کے بعد انہوں نے اپنے اس مشترکہ فن کی نمائش کی یہ خیال کیا کہ عوام اس محبت کو دیکھ کر فوراً متاثر ہو جائیں گی نمائش کے تاثرات جان کر رومانیت کا سارا طلسم ٹوٹ گیا اور کچھ دنوں کے بعد انہوں نے یہ اعلان کر دیا کہ ہم پہ ثابت ہو گیا ہے کہ فن عوام کے لئے نہیں ہوتا۔ یہ عوامی فن کا کوئی اعلیٰ تصور نہیں محض میکانکی نقطۂ نظر ہے، نہ تو محض تصویریں رنگنے کے بعد فن کا رابطہ عوام سے مضبوط ہو جاتا اور نہ ہی محض نمائش اس کے لیے کوئی فوری ذریعہ ہے جو روابط صدیوں سے ڈھیلے ہوتے پڑے ہیں وہ آہستہ آہستہ انفرادی اور اجتماعی کوششوں سے کسی نئے محور پر جا ملیں گے اس کے لیے سبھی فنون لطیفہ میں متوازی کوششیں ہونی چاہئیں عوام کی روح کو ان تک پہنچانے کے لیے مناسب ذرائع استعمال کرنا ہوں گے اور خود اس روح کی حقیقت اور معنویت کو جاننے کے لیے جس مشقت اور اعراق کی ضرورت ہے اس سے بھی کام لینا ہوگا اس کے باوجود ان کوششوں سے کہیں بہت

دیر میں جاگنے تہذیبی نوعیت کا کوئی نتیجہ نکل سکتا ہے ہر دور ایک نئے دور کی تعمیر کے لیے اپنا حصہ پیش کرتا ہے
اگر ہم چاہتے ہیں کہ فن (مطلق معنوں میں) اپنی جگہ کے قریب آ جائے اور کھوئی ہوئی لوک آتما سے ہم آغوش ہو تو
ہمارے فن اور ہمارے عوام اپنی اپنی جگہ سے سرکنا اور سرکانا ہوگا اس کے لیے ہم جو کچھ کر سکتے ہیں اس سلسلے میں کسی کھوکھلی رومانیت
کے سہارے مبالغہ آرائی یا مایوسی کچھ بھی مفید نہیں ہو سکتی پچھلے پانچ دس سالوں میں ان رجحانات کی سبھی قسمیں ہمارے
سامنے آ چکی ہیں۔

ادب اور شخصیّت

جمیل ملک

زندگی کے ہزار پہلو ہیں اور زندگی کی بوقلمونی اور رنگا رنگی کی طرح ادب کے سراپا میں بھی بے شمار رنگوں کی گھلاوٹ اور آمیزش ہے۔ ہماری بے ترتیب اور بکھری ہوئی زندگی کی تنظیم و تجسیم کرنے، اسے نکھارنے اور سنوارنے میں ادب کو جو بنیادی حیثیت حاصل ہے اس سے کون انکار کرے گا۔ لیکن ادب کی اس عظمت اور بڑائی کے باوجود یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ ادب کو یہ اونچا منصب عطا کرنے والا کوئی درویش، اس نقش کو بقائے دوام بخشنے والا کوئی مردِ خدا بھی ضرور ہے۔ جو کبھی دن کے ہنگاموں میں سرگرم عمل رہتا ہے اور کبھی رات رات بھر جاگ کر شمع کی طرح قطرہ قطرہ آنسو بہاتا ہے۔ یہ مرد خدا ، یہ فن کار زندگی کی حقیقتوں سے پردہ اٹھا کر ہمیشہ سچائی، حسن اور خیر کی دعوت دیتا رہا ہے۔ خواہ وہ میر کی زخم خوردہ شخصیت ہو یا غالب کی ہزار شیوہ طبیعت۔ ادب میں اس کے خالق کی صورت ہمیشہ لو دیتی رہی ہے۔ دراصل شخصیت کے پائیں باغ میں سے گزرے بغیر ہم ادب کے شیش محل میں داخل ہونے کا تصور بھی نہیں کر سکتے۔

زندگی ہمہ جہت ہے اور اس کے ہر پہلو کی تفہیم بے حد مشکل۔ اسی طرح ہر انسان بجائے خود ایک دنیا ہے جس کا احاطہ کرنا سہل نہیں۔ تاہم ابہام اور تفہیم کے لئے شخصیت کو دو واضح پہلوؤں ــ شخصی پہلو اور اجتماعی پہلو۔ میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ہر انسان کی طرح ایک فن کار کی بھی ایک انفرادی شخصیت ہوتی ہے جو اس کی ذاتی زندگی اپنے دکھ درد، عیش و مسرت، حادثات و واقعات کے گرد گھومتی ہے اور جسے وہ اجتماعی زندگی سے ایک حد تک علیحدہ بسر کرتا ہے اسی طرح ہر فن کار کی ایک اجتماعی شخصیت کا رخ بھی ہوتا ہے۔ یہ زندگی وہ معاشرے کی اجتماعی ہیئت یعنی سیاسی، اقتصادی اور سماجی اقدار کے ساتھ مل کر بسر کرتا ہے جو ہر لحظہ بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ اپنی سمت کا تعین کرتی رہتی ہے اگرچہ شخصی اور اجتماعی زندگی کے ان دونوں پہلوؤں کو عملی طور پر ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا ناممکن ہے اور عملی زندگی میں ایسا ہوتا بھی نہیں مگر پھر بھی اپنے بعض بنیادی اور واضح اختلافی

امور کی بنا پر اور تجزیے کی غرض سے ان دونوں پہلوؤں کو ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ بہر حال ادب میں شخصیت کے یہ دونوں ہی رخ اپنا جلوہ دکھاتے ہیں اور کسی ادب پارے کا تجزیہ کرتے وقت ہمیں ان دونوں ہی پہلوؤں کا لحاظ کرنا پڑتا ہے۔

شخصی اور اجتماعی پہلوؤں کے علاوہ موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے بھی ادب میں شخصیت کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔

جرمنی کے مشہور مفکر لیسنگ کے خیال میں وہی ادب زندہ رہ سکتا ہے جو اپنے کلچر، اپنی روایات اور اپنے عہد کی انسانی اقدار کو اپنے آپ میں محفوظ کر سکے۔ روایات سے استفادہ کرنے کا مطلب یہ نہیں کہ روایات پرستی یا تقلید پرستی کا شکار ہو کر اپنی انفرادیت اور شخصیت کو مجروح کر لیا جائے۔ جیسا کہ نیو کلاسیکل عہد میں جب کلاسیکل عہد کے ادیبوں کا تتبع کیا گیا تو اکثر ادیبوں کی تخلیقات میں تقلیدی رجحان غالب نظر آنے لگا اور ان کی شخصیت کی طرح ان کا ادب بھی سپاٹ اور بے رنگ ہونے لگا۔ ہمارے ہاں بھی جدید ادب کے چند معماروں نے میر کے انداز کو یوں اپنانے کی کوشش کی کہ ان کی اپنی شخصیت دب کر رہ گئی۔ اسی طرح بعض شعراء اقبال کے مزاح سخن کی پیروی کرنے نکلے تھے مگر کچھ ہی عرصہ بعد ان کی اپنی خبر بھی نہ ملی۔

جرمنی کا ایک اور مفکر شلیگل کہتا ہے "ادب کسی قوم کی ذہنی کاوشوں کا عطر ہے"، شلیگل کے نظریات کو اساس بنا کر مادام ڈی سٹیل نے یونان و روما کے ادب کی چھان بین کی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ ہر عہد کے ادب میں اس دور کے فن کاروں کی انفرادی و اجتماعی شخصیت اپنے دور کی تاریخی، معاشرتی اور معاشی زندگی کے آئینے میں جلوہ نما ہوتی ہے۔

اسی طرح ٹین اعلیٰ ادب کی تخلیق کے لئے تین عناصر کو ضروری قرار دیتا ہے۔ نسل (RACE) ملکی اور جغرافیائی فضا کا خیال (MILIEU) اور روح عصر (MOMENTUM)۔ ٹین (TAINE) نے اپنے انہی نظریات کی بنا پر "ہسٹری آف دی انگلش پیپلز" لکھی اور دوسروں کے لئے غور و فکر اور بحث و نظر کے دروازے کھول دیئے۔ یہاں تک کہ جانسن اور ہگسن نے بھی اسی سے متاثر ہو کر ہسٹری آف دی پرشین لٹریچر اور "ہسٹری آف دی عربز" لکھیں۔ مگر اپنی تمام تر انسان دوستی کے باوجود ٹین کا انداز نظر اس کے اپنے ہی ملک تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے وہ ان خیالات کا پرچار کر کے دراصل اپنی ہی ملکی، معاشرتی، تمدنی، نسلی اور عصری روایات کو محفوظ کر لینا چاہتا ہے۔ اور یہیں آ کر وہ انتہا پسندی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ٹین کے خیالات کی اس کمزوری کو سینٹ بیو نے محسوس کیا اور

ہم کو ایک نئے نظریئے سے متعارف کرایا۔ وہ کہتا ہے۔

"تم درختوں کو پہچانو تو اس کے پھل کو خود بخود پہچان لو گے"

اس کا خیال ہے کہ جس طرح نباتات اور حیاتیات کی ماہیت کو ہم دریافت کر سکتے ہیں اسی طرح ادیب کی شخصیت کو بھی کھنگالا جا سکتا ہے۔ وہ ادیب کی شخصیت کو پرکھنے کے لئے اس کے نسلی کردار کو بھی اہمیت دیتا ہے اور اس کے ملکی کیریکٹر کو بھی۔ وہ ادیبوں کے بچپن، جوانی اور بڑھاپے تک کی تمام منزلوں کی نشاندہی کرنا چاہتا ہے اور ان کے آباؤ اجداد عزیزوں، دوستوں، قرابت داروں اور گرد و پیش کے تمام حالات کا جائزہ لینا ضروری سمجھتا ہے بینٹ بیوسب سے زیادہ جس چیز پر توجہ دیتا ہے وہ ماں کی ممتا کا جذبہ ہے کہ اسی واسطے سے کسی فن کار کے بچپن کی معصومیوں اور جوانی کی بے خوابیوں کو ٹٹولا جا سکتا ہے اور اس کے صحیح خد و خال اس کے فن میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

ان ادبا اور ناقدین کے افکار سے یہ بات ثابت ہے کہ ادب ادیب کی انفرادی اور اجتماعی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ آئیے ان اقوال کی جھلکیاں کسی فن کار کی تخلیقات اور شخصیت میں بھی دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ غالب کو ہی لیجئے۔

غالب کو اپنے پیشہ آبا پر ناز تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کے ابتدائی دور پر اسی فارغ البالی اور بے فکری کی رنگینیوں کا عکس پڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس دور میں کہیں وہ "عندلیب گلشن ناآفریدہ" ہیں تو کہیں ان کے لئے "بہار آئینہ ساز" ہے۔ ابھی ان کی شاعری میں اپنے دور کی آواز اپنی تمام تر گھمبیرتا اور عمق و تفکر کے ساتھ گونج بن کر پھیل نہیں سکی انہیں طرز بیدل میں کہنا ہی پسند ہے ان کی انانیت اور اس کا مدعا "عنقا" ہے مگر اس کا کیا کیا جائے کہ شاعر کا وجود اسی زمین سے وابستہ تھا وہ اپنے گرد و پیش، اپنے ملک کی فضا اور حوادثات زمانہ سے بچ کر کہاں جا سکتا تھا! جنگ آزادی ۱۸۵۷ء میں جو کشت و خون ہوا اس کے چھینٹے بھی ان کے دامن پر پڑے اور اس تخریب کے نتائج سے بھی انہیں آنکھیں چار کرنا پڑیں۔ دلی کو چھوڑ کر کلکتے کا سفر، پنشن کی وصولی کے لئے دربدر کی ٹھوکریں۔ دوستوں کی بے مہریاں اور غیروں کے ستم۔ ایک دل پر ہزار چرکے بالآخر چیزوں سے مل کر غالب کی آواز میں نغمۂ نشاط کی آواز کے ساتھ ساتھ فریاد کی لے بھی شامل کر دی اور یوں سرد و گرم زمانہ سے گذر کر غالب کی آواز انفرادی سطح سے ابھر کر اجتماعی آہنگ میں تبدیل ہو گئی اب وہ بجھی ہوئی "خاموش شمع" کی بالیں پر مرثیہ خواں بھی ہیں۔ ابر و سبزہ کی ماہیت پر بھی غور کرتے ہیں اور وفاداری بشرط استواری واصل

ایمان بھی قرار دیتے ہیں۔ اس طرح غالب کی آواز میں اس دور کا وہ تمام تفکر و تجسس آجاتا ہے۔ جو ان کی شاعری کو ابدیت سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ غالب کے ہاں حقیقت کی یہی جستجو اور صحت مند تشکیک بعد میں حالی، سرسید اور اقبال کی فنی ذہنی رہنمائی کرتی ہوئی موجودہ دور تک پہنچ جاتی ہے۔

انفرادی اور اجتماعی پہلوؤں کے علاوہ تحلیل نفسی کی رو سے بھی ادب میں شخصیت کا اظہار ہوا ہے فرائیڈ اور اس کے مقلدین اِڈ (ID) اور (EGO) ایغو کو شخصیت کے اظہار کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ فرائیڈ کے ہاں "ID" ایک جبلی قوت ہے جو فطری طور پر اپنے مطمع نظر یا اپنے آئیڈیل تک پہنچنے کی کوشش میں مصروف رہتی ہے EGO انسان کی اس قوت کو سہارا دیتی ہے اور ایک فرد کی زندگی میں شعوری کوشش کو شامل کر کے اس کی منزل کو قریب تر لانے میں ممد و معاون ثابت ہوتی ہے فرائیڈ نے ID اور EGO کے ساتھ ساتھ انسان کی شخصیت کو شعور، لاشعور اور تحت الشعور کے خانوں میں بانٹ دیا ہے اس کے خیال میں انسان کے وہ افکار و خیالات بھی جن کو شعوری طور پر یا قصد و ارادے سے دبا دیا جاتا ہے، مرتے نہیں بلکہ دبے پاؤں تحت الشعور اور لاشعور کی بھول بھلیاں میں جا داخل ہوتے ہیں اور وقتاً فوقتاً اظہار کی قوت پا کر شخصیت کے چور دروازوں سے اپنی جھلک دکھاتے رہتے ہیں۔ فرائیڈ اور اس کے مقلدوں نے تحلیل نفسی کے انہی نظریات کی بنا پر شخصیت اور کردار کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ کیریکٹر یعنی کردار کے بارے میں ہربرٹ ریڈ کہتا ہے

"کردار انسان کی زندگی کا وہ واقعہ ہے جو تمام عمر اس شخص کی زندگی پر حاوی رہتا ہے"۔

گوئٹے نے بھی اپنی زندگی میں کردار کے بارے میں کچھ اسی قسم کے نظریے کا اظہار کیا تھا اس کے خیال میں "فن اور ہنر سکوت و تنہائی میں جنم لیتے ہیں لیکن کردار کی تخلیق زندگی کے طوفانوں سے ہوتی ہے"۔

جس طرح عملی زندگی میں انفرادی شخصیت کو اجتماعی زندگی سے الگ نہیں کیا جا سکتا میرے خیال میں اسی طرح کردار کو بھی شخصیت سے کلی طور پر جدا کر دینا ناممکن ہے۔ ہاں یوں کہا جا سکتا ہے کہ کیریکٹر بھی شخصیت ہی کا ایک حصہ ہے اور جب کسی مخصوص مقاصد کے لئے کیریکٹر کو شخصیت سے علیحدہ کر دیا جاتا ہے تو اس کی اپنی بھی ایک حیثیت قائم ہو جاتی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ادب میں شخصیت کا اظہار زیادہ ارفع اور عظیم ہے یا کردار کی گھن گرج۔ کیٹس (KEATS) تو باکمال شخصیت کے علمبرداروں کو رومانیت اور تخیل کے آب و رنگ سے تراشتی ہوئی ایک مقدس امانت سمجھتا تھا۔ لیکن کیٹس (KEATS) ہی کے ہمعصر بائرن کے ہاں کیریکٹر کا عزم و ولولہ

اور جوش و خروش صاف سنائی دیتا ہے۔ مارکسی ادیبوں کا خیال ہے کہ بلند مرتبت فن کاروں میں شخصیت اور کردار کا انتہائی خوبصورت اور مثالی امتزاج موجود ہوتا ہے ان کی شخصیت میں لوہے کی سی صلابت بھی ہوتی ہے اور پارے کی سی تڑپ بھی۔

اب اگر غالب کو دوسری نظر میں دیکھیں تو غالب ایک کردار سے بلند ہو کر ایک بھرپور شخصیت کے روپ میں ابھرتے ہوئے نظر آتے ہیں جس میں غالب کی اپنی ذات کی کرشمہ سازیاں بھی ہیں اور اس دور کے خد و خال بھی۔ بات یہ ہے کہ غالب کی شخصیت میں اتنی کشش اور لچک موجود ہے کہ وہ عظیم فن کار ہوتے ہوئے بھی اپنا رشتہ زمین سے منقطع نہیں کرتا۔ وہ ایک طرف ستم پیشہ ڈومنی سے عشق کرتا ہے، بیوی سے نوک جھونک میں غیر شاعر بن جاتا ہے تو دوسری طرف اپنے فن میں عابدیت کی اقدار کو مجسم کر دیتا ہے۔ یہیں پر بس نہیں وہ دوستوں کی محفلوں میں لطیفہ گو ہے تو خطوط کے آئینے میں جوہر کامل۔ وہ شہنشاہ کے قصیدے بھی کہتا ہے اور در مدح خود بھی لب کشا رہتا ہے یوں اس کے فن کی طرح اس کی شخصیت میں بھی رنگا رنگی اور تنوع ملتا ہے اور بسا اوقات ہم اپنے آپ کو بھی غالب کے آئینے میں دیکھ لیتے ہیں۔ اس کے برعکس اگر ہم اقبال کا ذرا تجزیہ کریں تو اقبال کا مردِ کامل ہمیں شخصیت سے زیادہ ایک کیریکٹر کی صورت میں جلوہ گر نظر آئے گا جس میں مقاصد آفرینی، شوخیٔ کردار، ندرتِ فکر و عمل، خودی کی جلوہ نمائی، یزداں سے دست و گریباں ہونے کا عزم بھی کچھ ہے مگر اس مردِ مومن میں حافظ کی غزلیں سننے، رندانہ مشاہدات، طرب و انبساط اور چشم و لب و رخسار سے خط اٹھانے کی تاب نہیں۔ دوسرے الفاظ میں اقبال کے مردِ کامل میں لچک نام کو نہیں وہ زمینی شخصیت کے طور پر نہیں ابھرتا وہ اس حد تک مکمل اور مقدس ہے کہ ہماری دنیا سے بعید و ماورا قدرت کا کوئی معجزہ معلوم ہوتا ہے۔ اقبال کے مردِ کامل کی اسی سنگینی کی وجہ سے اقبال کی شخصیت غالب کے مقابلے میں اتنی متنوع اتنی پہلو دار اور اتنی جاذب نظر بھی نہیں اس لئے اگر یہ کہہ دیا جائے کہ اقبال کا مردِ مومن شخصیت سے زیادہ کیریکٹر ہے اور غالب کے ہاں شخصیت کی ہمہ گیر جلوہ نمائیاں ہیں تو شاید شخصیت اور کیریکٹر کی وضاحت بھی ہو جائے گی۔ اور کردار اور شخصیت کا جو پرتو ہمیں ادب میں نظر آتا ہے اس کی پہچان بھی ہو سکے گی۔

ٹی ایس ایلیٹ نے شاعری میں شخصیت سے گریز (ESCAPE FROM PERSONALITY) کی آواز اٹھائی ہے۔ شخصیت سے گریز، کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ایلیٹ نے فن کاروں کے لئے یہ حکم لگا دیا ہے کہ وہ اپنی تخلیقات میں شخصیت کا اظہار ہی نہ کریں بلکہ ایلیٹ کا خیال یہ ہے کہ ادب میں شخصیت کا اظہار کسی دباؤ کے تحت یا بعض بندھے ٹکے اصولوں کے مطابق نہیں ہونا چاہئے اسے نہ تو محض کلاسیکیت ہی کا اعادہ پسند ہے اور نہ ہی

وہ محض جذباتیت یا رومان پسندی ہی کا قائل ہے بلکہ وہ ان دونوں کے بین بین رہ کر فن کار کو اس کے صحیح اور متوازن روپ میں دیکھنا چاہتا ہے۔

جیمز جائس اور اس کے مقلدین نے تخلیقی ادب میں شخصیت کے اظہار کا ایک نیا تجربہ کیا ہے اس تحریک کے علمبرداروں کا خیال ہے کہ ایک فن کار کے ذہن میں بیک وقت کئی خیالات کی آمدورفت جاری رہتی ہے وہ ایک ہی وقت میں ایک سے زیادہ چیزوں کا عکس اپنے ذہن کے آئینے میں اتارتا رہتا ہے پھر کیوں نہ خیالات کی اس ریل پیل کو بے کم وکاست صفحۂ قرطاس پر اتار لیا جائے اس نظریے کے مبلغ اپنے اس عمل میں "د ا" ے بیش از بیش کام لیتے ہیں اور اپنے اس سارے تخلیقی عمل کو شعور کی گرفت سے محفوظ رکھتے ہیں۔

ہم نے اب تک جو بحث کی ہے وہ مختلف اعتبار سے شخصیت کے تعین اور ادب میں موضوعی یا نظریاتی طور پر اس کو تلاش کرنے کی ایک کوشش ہے۔ یہ بحث نامکمل رہے گی اگر ہم نے یہ تعین نہ کیا کہ شخصیت کے اظہار میں کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کا کیا حصہ یا کیا مقام ہوتا ہے۔

آلِ احمد سرور نے کہا ہے "ادب شخصیت کا جلوہ بھی ہے اور پردہ بھی"۔ ادب میں شخصیت کے پردے کی بحث دراصل موضوعاتی یا نظریاتی بحث ہے جس سے ہم گزر آئے ہیں۔ ادب میں کسی ادیب کی جلوہ نمائی اس کے اسلوب یا اس کے پیرایۂ اظہار سے ہی ہوتی ہے اسی چیز کو بسا اوقات فن کار کے مخصوص مزاج اور اس کے منفرد رنگ سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے فن کار کا یہ مزاج ان بے شمار عوامل کا پروردہ ہوتا ہے جو آہستہ آہستہ اس کی شخصیت کا حصہ بن جاتے ہیں اور ایک مقام پر پہنچ کر ادیب یا شاعر اسی مزاج یا شخصیت کے اسی انداز کا اظہار پہلو بدل بدل کر کرتا ہے جو اس ادیب یا شاعر سے مخصوص ہو چکی ہے۔ ادیب یا شاعر کے اسی انداز کو ہم اس کا اپنا "مخصوص رنگ" کہتے ہیں جس سے وہ فوراً پہچانا جا سکتا ہے یہی وجہ ہے کہ نہ تو اقبالؔ غالبؔ کا رنگ اپنا سکتا ہے اور نہ غالبؔ کو میرؔ کا پیرایہ سخن راس آ سکتا ہے سب کا اپنا اپنا اسلوب ہے جو ہر ایک کی منفرد شخصیت کے اظہار کے لئے لازم کا رہتا ہے۔

کسی ادیب کے انداز یا اس کے اسلوب کو ہم اس کے مخصوص "ڈکشن" سے بھی پہچانتے ہیں۔ شاعر یا ادیب اپنے افکار و خیالات کے اظہار کے لئے بعض ایسے الفاظ تلمیحات، استعارات و تشبیہات، تمثیلات و تراکیب کو اپنے فن کا جزو بناتا ہے جو خاص طور پر اس کی شخصیت کے کسی ایک پہلو یا بے شمار پہلوؤں کا ساتھ دے سکتے ہیں شخصیت کے اختلاف کو ظاہر کرنے کے لئے ڈکشن کا یہ فرق میرؔ و مرزا، غالبؔ و اقبالؔ، فیض و راشد، حافظ و رومی، بائرن اور کیٹس سب میں صاف نظر آ جاتا ہے۔

اسلوب کے ضمن میں زبان کے مسئلے کو بھی نظرانداز نہیں کرسکتے۔ زبان کے بغیر بڑے سے بڑا شاعر یا ادیب بھی گونگا ہے کیونکہ زبان سے ہی اسلوب بنتا ہے اور زبان ہی ایک فن کار کی شخصیت کی تعمیر میں بھی مدد دیتی ہے اور اس کو استحکام بھی بخشتی ہے۔ لیکن زبان کے سلسلے میں اس کے علاوہ بھی دو چار باتیں قابل غور ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ایک ہی قومی مزاج اور ایک جیسے ملکی حالات میں رہنے والے ادیب بھی کیا ایک ہی سطح کا ادب پیش کرسکتے ہیں۔ اس کا جواب نفی میں ملے گا۔ یکساں حالات کے باوجود بھی ادیب نہ تو اپنی قومی زبان میں اور نہ ہی ملک کی دوسری زبانوں میں ایک ہی سطح کا ادب تخلیق کرسکتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ہر زبان اپنے ارتقائی عمل میں دوسری زبانوں سے مختلف سطح پر ہوتی ہے دوسرے یہ کہ ہر شاعر یا ادیب کا قد یا اس کی شخصیت ایک سی نہیں ہوتی۔ فن کاروں کی شخصیت کے اس اختلاف یا زبانوں کی نشوونما کے اس امتیاز کی وجہ سے ہی ادب میں مختلف سطحیں اور اسلوب میں کئی پیرایہ ہائے اظہار ملتے ہیں جن میں سے بعض کمزور اور بعض گوارا کہلاتے ہیں اور بعض کو دلکش اور انمول کہا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر ہمارے ہاں کے انگریزی میں لکھنے والوں کو ادب میں مشکل سے کوئی مقام ملے گا لیکن یہی ادیب جب اردو زبان کو اپنی تخلیقی قوتوں کا سرچشمہ قرار دیں گے تو ان کی یہ تخلیقات ان کی انگریزی تحریروں کے مقابلے میں زیادہ وزنی اور جاندار ہوں گی۔ اسی طرح اگر ہمارے ادیب اپنی علاقائی زبانوں میں طبع آزمائی کریں گے تو ان کی مسلسل مساعی سے علاقائی ادب میں جو فطری خوبصورتی جو گھریلو فضا جو مقامی رنگ اور جو کس بل پیدا ہوگا وہ شاید ان کی اردو تحریروں میں بھی نظر نہ آسکے۔ ہمارے ہاں انگریزی کے کتنے قابل ذکر ادیب پیدا ہوئے ہیں؟ اور اردو ادیبوں کو بھی وہ شہرت اور عظمت کہاں نصیب ہوسکتی ہے جو آج بھی علاقائی طور پر میاں محمد وارث شاہ، اور نذر السلام کو حاصل ہے۔ کیا وجہ ہے کہ جب افضل پرویز۔ احمد راہی اور احمد ظفر پنجابی زبان میں شعر کہتے ہیں تو ان کی اردو شاعری کے مقابلے میں ان کی پنجابی شاعری میں زیادہ محبوبیت اور زیادہ اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔

ایک اور سوال بھی ہے اور وہ یہ کہ کیا اسلوب میں ادیب کی شخصیت کا مکمل طور پر اظہار کرنے کی سکت ہوتی ہے؟ یہ بات بھی جزوی طور پر ہی درست کہی جاسکتی ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کرچکا ہوں ادیب کی انفرادی اور اجتماعی شخصیت کے ان گنت پہلو ہوتے ہیں فن کار رات دن اپنی شخصیت کی تکمیل کی دھن میں سرگرداں رہتا ہے وہ ایک ایسا مسافر ہے جس کے لئے کوئی منزل اس کی آخری منزل نہیں ہوتی۔ ہر منزل پر پہنچ کر وہ ایک نئی منزل کے لئے رخت سفر باندھ لیتا ہے جس طرح اس کا اپنا مطمح نظر اپنا آئیڈیل مکمل صورت میں کبھی نظر نہیں آسکتا

اسی طرح اس کی شخصیت کی تکمیل کی آخری حد بھی کوئی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے انداز بیان، اپنے پیرایۂ اظہار میں جزوی طور پر ہی اپنی شخصیت کا اظہار کر پاتا ہے۔ اگر کوئی فن کار یہ سمجھ بیٹھے کہ اس نے تو پورے طور پر اپنے فن میں اپنی شخصیت کا اظہار کر لیا ہے تو یہیں سے اس کے فن میں ٹھہراؤ، انجماد اور یک رنگی پیدا ہو جائے گی۔

بسا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہمیں فن کار کی شخصیت اور فن میں تضاد نظر آتا ہے اور ہم یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ اگر فن شخصیت کے اظہار کا ہی نام ہے تو شخصیت اور فن میں یہ تضاد چہ معنی؟ مثال کے طور پر کسی فن کار کی شخصیت تو محبوب نہیں مگر اس کا فن بڑا جاندار اور جاذب نظر ہے۔ آخر ایسا کیوں ہوتا ہے؟ بات یہ ہے کہ ایسی صورت میں اس فن کار کی شخصیت کے صرف اسی پہلو کا انعکاس اس کے ادب میں ہوتا ہے جو خود بھی جاندار اور جاذب نظر ہے اور اسی کی چھوٹ اس کے فن پر بھی پڑتی ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ جب فن انسان کی شخصیت کے بے ساختہ اظہار کا نام ہے تو پھر کیونکر ممکن ہے کہ صرف شخصیت کا خوشگوار پہلو ہی فن میں راہ پا سکے اور کمزور یا گھناؤنے پہلوؤں کا راستہ روک دیا جائے۔ بات یہ ہے بعض کہنہ مشق اور شاطر فن کار مسلسل مشق سخن اور فنی دستگاہ کی بدولت آہستہ آہستہ یہ قدرت حاصل کر لیتے ہیں کہ اپنی شخصیت کے ناپسندیدہ پہلوؤں پر قصداً نظر نہ ڈالیں اور اپنے فن میں صرف اسی پہلو کو ابھاریں جس سے قبولِ عام کی سند حاصل ہو سکے۔ جواز کچھ بھی ہو میرا خیال ہے کہ اگر مسلسل دروں بینی سے کام لیا جائے تو ان شاطر فن کاروں کے فن میں کہیں کہیں ان کی شخصیت کے دوسرے پہلوؤں کی چھاپ بھی نظر آ ہی جائے گی۔ یوں سمجھا جب تک شخصیت اور فن میں ہم آہنگی نہ ہو یا ادیب اور شاعر اس ہم آہنگی کی تلاش میں سرگرداں نظر نہ آئیں۔ اس وقت تک فن کاروں کو اپنے فن میں پرخلوص کیونکر کہا جا سکتا ہے۔

ہم ادیبوں کے فطری امتیازات اور انفرادی رجحانات کو بھی ان کی تحریروں اور ان کے اسلوب سے بھانپ سکتے ہیں جیسے وکٹر ہیوگو ایک اعلےٰ درجے کا طنز نگار تھا مگر ملیو پارڈی صرف جذبات نگار اسی طرح نذیر احمد کے طنز میں زہر کی سی تلخی اور شدت ہے مگر سرشار کے فن میں پھکڑپن اور ظرافت گھل مل گئے ہیں۔

ادیبوں کے اشتغال و انفعال ان کی دروں بینی اور بیروں بینی کو بھی ان کے اسلوب اور اندازِ تحریر میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ نذیر احمد دروں بین تھے چنانچہ ان کے لب ولہجے میں بھی وہی گھریلو فضا اور وہی نسائی ادائیں بار بار ابھرتی ہیں جو ان کی شخصیت میں رچ بس چکی تھیں مگر سرشار اور نظیر اکبر آبادی کے آہنگ، لب ولہجے اور تجربے و مشاہدے میں بلا کا تنوع اور ہمہ گیری نظر آتی ہے جو ان کی بیروں بینی کا نتیجہ ہے۔ بعض فن کار وقتی طور پر کسی ایک فن سے کنارہ کشی کر کے کسی دوسرے فن کو اپنی توجہ اور کاوشوں کا مرکز بنا لیتے ہیں لیکن ان کی شخصیت کی جھلکیاں ہر جگہ آنکھوں

میں چمک سی پیدا کر دیتی ہیں۔ مائیکل اینجلو کی شاعری کے نمونوں میں بھی وہ ہی الوہیت ہے جو اس کی بت تراشی میں ہے اور روزیٹے کی مصوری میں بھی اسی طرح اس کی شخصیت کی نقاب کشائی ہوتی ہے جس طرح اس کی شاعری میں۔ اسی طرح نذیر احمد اور سرشار بنیادی طور پر نثر نگار تھے لیکن ان کے اکا دکا اشعار میں ایک کی مولویت اور دوسرے کی رندشربی کا پرتو صاف دکھائی دیتا ہے۔

ادیبوں اور شاعروں کی یہی صلاحیتیں ان کا تجربہ و مشاہدہ، سیاسی و تہذیبی عوامل کا مطالعہ اور زندگی کے دوسرے شعبوں میں دلچسپی، خارجی دنیا سے علمی اور عملی واقفیت، یہ تمام چیزیں فن کاروں کو ان کا اپنا لب ولہجہ اور آہنگ بخش دیتی ہیں۔ مثلاً ن م راشد جب "ایران میں اجنبی" لکھتا ہے تو اس میں "ماورا" سے مختلف ایک فن اور ایک اسلوب ملتا ہے اسی طرح اے حمید جب لنکا، برما اور رنگون کے بارے میں کہانیاں لکھتا ہے تو اس کے اسلوب میں اس کی شخصیت کا ایک دوسرا پہلو ابھرتا ہے جو اس کی دوسری کہانیوں میں دب جاتا ہے۔ ندیم کے افسانوں میں دیہات کی فضا اس کے اپنے تجربوں کی بازگشت معلوم ہوتی ہے اور اس کے ہر قطعے میں چھپی ہوئی ایک کہانی میں اس کی شخصیت کی بے شمار کرنیں لو دیتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ قتیل شفائی غم جاناں اور غم دوراں کو بھی نظم و غزل میں ہم آہنگ کرتا ہے اور فلمی گیت بھی رقم کرتا ہے مگر ہر جگہ الفاظ اور اسلوب میں وہی شگفتگی وہی جھنکار اور وہی کھنک سنائی دیتی ہے جو اس کی شخصیت کا جزو بن چکی ہے۔

ہم نے ادب میں ادیب کی انفرادی اور اجتماعی شخصیت کا عکس بھی دیکھا ہے اور فن کاروں کو موضوع اور اسلوب کے آئینے میں بھی اتارنے کی کوشش کی ہے اگرچہ ادب اور شخصیت میں ایک عضویاتی ربط پیدا کرنا یا اس کی تلاش کرنا آسان نہیں تاہم اس سے انکار ممکن نہیں کہ ادب میں بہر طور شخصیت کا پرتو موجود ہوتا ہے۔

اسلوب

سجاد نقوی

"اسلوب" اس وقت مسئلہ بنا جب کسی عہد کے ادیب نے اس میں اس حد تک بغاوت کی کہ اسے ابلاغ کی بنیادی خوبی سے محروم کر دیا۔ اور یوں اس مسئلہ سے ابلاغ کے مسئلے نے جنم لیا۔ اور بحث و تمحیص کے دروازے وا کیے مگر یہ خوش نصیبی سمجھئے کہ ہمیشہ فیصلہ اسی بات کے حق میں ہوا کہ اگر فنکار کا اسلوب معنی کی ترسیل اور ابلاغ کے بنیادی مقصد سے عہدہ برآ ہوتا ہے، تو وہ ادب ہے اور اگر ایسا نہیں ہو پاتا تو اس کی حیثیت پہیلی یا چیستان سے ہرگز مختلف نہیں ہے۔ ابلاغ بے حد کڑی کسوٹی ہے اور یہ کسوٹی ادب کی رعایا کے ہاتھ میں ہے۔ غالب بزعم خود ایک بہت بڑا شاطر بن کر مملکت ادب میں شاہی کا خواہاں تھا کہ رعایا نے علم بغاوت بلند کیا۔ ؎

زبان میر سمجھے اور کلام میرزا سمجھے

مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

اپنے مشکل اور سراسر منفرد اسلوب پر اس ردِ عمل کے سامنے غالب ایسا ترک بچہ بھی سر جھکانے پر مجبور ہو گیا اور اس نے اس احتساب پر بجائے جھنجھلانے کے اعتدال کا راستہ اختیار کیا۔ کہ جہاں ایک طرف اپنے اسلوب کا نیا پن برقرار رکھا وہاں دوسری جانب اسے ابلاغ کی اہم صفت سے بھی محروم نہ ہونے دیا۔ اس مثال سے ظاہر ہوتا ہے۔ کہ خالی خولی اسلوب کی کوئی حیثیت نہیں جب تک اس میں ترسیل معانی کی صفت موجود نہ ہو۔

اسلوب کے ضمن میں غالب کی اس مثال سے یہ بھی عیاں ہے کہ اسلوب کسی خاص عہد کا نہیں انفرادی مسئلہ ہے البتہ یہ درست ہے کہ ہر عہد میں معدودے چند فن کار ہی ایسے ہوتے ہیں جو اپنے افتادِ طبع سے نئے اسالیب بیان کو جنم دیتے ہیں اس کے بعد قدرے کم درجے کے فن کاروں کا ایک ہجوم ان کی تقلید میں سرگرم عمل ہو جاتا ہے کہ وقتی طور پر اصل اور نقل میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ مگر جب دیانتداری سے اسلوب کی بات ہو گی وہی فنکار موضوع بحث بنیں گے جو اس کے خالق تھے۔ اس طرح بات گھوم پھر کر اجتماع سے فرد یا افراد ہی پر آن رکے گی۔ مثال کے طور پر اردو شاعری کی ابتدا میں ولی دکنی

ہی وامد سٹائلسٹ تھا۔ اور ان کے عہد کے باقی شعراء تو اس کے مقلد تھے۔ یا روایت پسند۔ اسی طرح آگے چل کر سودا، میر درد، میر حسن اور نظیر اکبرآبادی صاحبانِ اسلوب تھے اور ان کے عہد کے بے شمار شاعران کے خوشہ چیں اور مقلد۔ میر مصحفی صاحب اسلوب تھے۔ اور ان کے ساتھ انشا، ان سے بھی بڑے سٹائلسٹ۔ غالب کے ساتھ مومن صاحب اسلوب تھے اور ان سے ذرا پہلے میر انیس اور مرزا دبیر اپنے اپنے اندازِ بیان میں منفرد تھے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں علامہ اقبال عہد ساز اسلوب کے بانی ہیں ان کے بعد میراجی، ن۔ م راشد، فیض، یوسف ظفر، مجید امجد، ناصر کاظمی اور اس عہد میں منیر نیازی، وزیر آغا، شکیب جلالی اور ظفر اقبال اپنے اپنے منفرد اسلوب سے پہچانے جاتے ہیں ساری اردو شاعری پر نظر ڈالیں تو ہر صاحب اسلوب شاعر، اسلوب کو خیال کا لباس ہی سمجھتا رہا ہے۔ غالب نے آغاز میں اسلوب ہی کو سب کچھ جانا تو معاصرین کی تنقیص کا نشانہ بنے اور پھر اس سامنے کلام کو بے معنی جان کر دریا برد کرنے پر مجبور ہو گئے۔ آتش کے حریف ناسخ محض اسلوب کی طرفگی پر زندہ رہنے پر مصر رہے تک جہاں ان کی آنکھ بند ہوئی ادبی دنیا نے انہیں یکسر فراموش کر دیا۔ اسی طرح آج کے چند نوجوان مصنوعی اسلوب بیان سے ناشاعری کو شاعری کہلوانے پر بضد ہیں تو مجھے ان کا بھی یہی مقدر دکھائی دیتا ہے۔۔

شاعری کے علاوہ بھی ادب کی جس صنف پر نظر ڈالیں ہر قابلِ ذکر ادیب اپنے اسلوب ہی سے پہچانا جاتا ہے ادب میں بنیادی مضامین اور خیالات تو ہر کسی کے یہاں ملتے ہیں۔ مگر جو چیز انہیں پہچان اور شناخت عطا کرتی ہے وہ ان کا اسٹائل ہے جس طرح حسن کی مختلف صورتیں حسن سادہ، حسن رنگین حسن پر تکلف ہیں۔ اسی طرح تنوع اسلوب میں بھی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے یہ مسلّم ہے کہ حسن کا جو احساس سچے فن کاروں کو ودیعت ہوتا ہے۔ اس سے دیگر لوگ بہت حد تک محروم ہوتے ہیں۔ اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ احساس حسن ہی وہ بنیادی قدر ہے جو اکتسابی نہیں وہبی ہے اور یہی کسی کو فن کار کا منصب جلیلہ عطا کرتی ہے۔ فن کار اس احساس حسن کا اظہار اپنے اسلوب میں کرتا ہے اور یہ اسلوب گواہی دیتا ہے کہ فن کار کے اندر کس رنگ کا حسن پایا جاتا ہے۔ یہ حسن سادہ و معصوم ہوگا تو فن کار کے اسلوب میں بھی سادگی و معصومیت جھلکتی نظر آئے گی۔ اسی طرح اسلوب میں رنگینی فن کار کے اندر چھپے ہوئے حسن رنگین کا اظہار کرے گی۔ اور پر تکلف اور آرائشی اسلوب اس بات کی چغلی کھائے گا کہ فن کار سادگی کے برعکس چکا چوند پیدا کرنے والا حسن اپنے اندر چھپائے بیٹھا ہے۔ شاعری کی طرح اردو ادب کی دیگر اصناف میں جہاں صاحب طرز ادیب نظر آتے ہیں وہاں لاتعداد ان کے مقلد اور خوشہ چیں موجود ہیں۔ مثلاً داستان میں پر تکلف اور آرائشی اسلوب میں بڑا نام رجب علی بیگ سرور کا ہے تو اس کے مقلدین کی بھی ایک لمبی قطار دیکھی جا سکتی ہے۔ اس طرح سادہ اسلوب میں میرامن دہلوی اور حیدر بخش حیدری ہیں۔ ان کے جلو میں بھی کئی داستان نگار نظر آتے ہیں۔ ناول میں رنگین اسلوب

کہ بنگلتے تن ناتھ سرشار، شرر اور نذیر احمد ہیں۔ اور سادہ اسلوب میں مرزا ہادی علی رسوا ہیں۔ ان کے مقلدین بھی انگنت ہیں۔ اردو ناول جب بیسویں صدی میں پہنچتا ہے تو یہاں پریم چند، کرشن چندر، عصمت چغتائی، عزیز احمد، قرۃ العین حیدر اور خدیجہ مستور ایسے صاحب طرز نظر آتے ہیں۔ اسی طرح افسانے کے آغاز میں پریم چند، کرشن چندر اور سجاد حیدر یلدرم صاحب اسلوب افسانہ نگار نظر آتے ہیں۔ ان کی تقلید میں لکھنے والوں کی بھی ایک بڑی جماعت تھی۔ آگے چل کر افسانے کو کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، غلام عباس اور قرۃ العین حیدر، ممتاز مفتی اور انور ایسے الگ الگ اسلوب میں لکھنے والے میسر آئے اور ان سے اکتساب کرنے والوں میں بے شمار نام لئے جا سکتے ہیں تقسیم ملک کے بعد اردو افسانہ میں انتظار حسین، اشفاق احمد، اے حمید، غلام الثقلین نقوی، رشید امجد، جمیلہ ہاشمی، صادق حسین اور بانو قدسیہ کے اسالیب بیان کا اضافہ ہوتا ہے۔ اس کے اسالیب اپنانے والوں کی بھی ایک بڑی تعداد موجود ہے تجریدی افسانے میں تکنیک اور مصنوعی اسلوب کا آغاز بلراج مینرا نے کیا اور سریندر پرکاش اور انور سجاد نے اپنے فطری اسلوب ترک کر کے اس اسلوب کی تقلید کی اب دیکھا دیکھی اس اسلوب میں لکھنے والے بیسیوں ہیں اور بعینہ نثری نظم لکھنے والوں کی طرح اسلوب کی قلابازیوں کو نیا افسانہ کہنے پر بضد ہیں اسلوب کی مختلف صورتوں کا حسن دیکھنا ہو تو اردو انشائیہ پر نظر ڈالیے۔ اس میں ہمیں بڑے بڑے اسٹائلسٹ نظر آتے ہیں۔ رنگیں اسلوب کے ضمن میں اردو ادب مولانا محمد حسین آزاد سے بڑا صاحب طرز پیدا نہیں کر سکا۔ آزاد کے بعد شبلی نعمانی صاحب اسلوب ہیں۔ حالی اور سر سید کی انفرادیت بھی مسلّم ہے۔ بعد میں آنے والوں میں مہدی افادی، حسن نظامی، سجاد انصاری، ابوالکلام آزاد اور صلاح الدین احمد اپنے اپنے مخصوص اسلوب سے پہچانے جاتے ہیں۔ اور انشائیہ کی پیدائش دور کی بات نہیں۔ لیکن اس کی خوش نصیبی یہ ہے کہ اسے وزیر آغا کی ذات میں ایک صاحب طرز ادیب میسر آیا۔

آج کے انشائیہ کا اسلوب وزیر آغا کا اسلوب ہے اسے بڑھاوا دینے والوں میں مشتاق قمر، انور سدید جمیل آذر اور کامل القادری کے نام لئے جا سکتے ہیں۔ انشائیہ میں ایک اور صاحب طرز ادیب غلام جیلانی اصغر ہیں۔ کہ ان کے اسلوب میں بے ساختگی اور دیرپا اثر آفرینی ہے۔ اردو میں طنز و مزاح کے ضمن میں پہلے اور سب سے بڑے صاحب اسلوب کا نام اسد اللہ خان غالب ہے۔ غالب کے بعد سرشار ہے۔ پھر فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، امتیاز علی تاج، کنہیا لال کپور، مشتاق یوسفی اور ضمیر جعفری اپنے مخصوص اسالیب بیان سے پہچانے جاتے ہیں اور تنقید میں پہلا صاحب طرز نقاد محمد حسین آزاد ہے۔ ان کے ساتھ حالی ہیں، شبلی ہیں اور مہدی افادی ہیں۔ آگے بڑھیں تو فراق گورکھپوری، کلیم الدین احمد، ڈاکٹر سید عبداللہ، عابد علی عابد، وقار عظیم، ڈاکٹر سہیل بخاری اور خورشید الاسلام ہیں۔ اس کے بعد حسن عسکری

ڈاکٹر وزیر آغا، جمیل جالبی اور انور سدید کا نام صاحبانِ اسلوب میں لیا جا سکتا ہے اور ان میں بھی پچھلے دس سال میں ڈاکٹر وزیر آغا نے جس قوت سے نئی تنقید لکھنے والوں پر اپنے اسلوب کے اثرات مرتسم کئے ہیں۔ اردو ادب میں اس کی کوئی مثال نہیں ملتی۔۔

اوپر کی سطور میں میں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اسلوب کا رشتہ کسی مخصوص عہد سے اس قدر نہیں بنتا جتنا صاحبِ اسلوب کے ساتھ استوار ہوتا ہے۔ دراصل گھپلا اس وقت ہوتا ہے جب ادب میں سستی شہرت کے خواہاں نسبتاً کم ہمت کے فن کار اپنے عہد کے صاحبِ طرز فنکاروں کے اسلوب کی تقلید میں برسرِ عمل ہو جاتے ہیں۔ یوں مخصوص اسالیب رائج الوقت سکوں کی طرح ہر کسی کے ہاتھ میں دکھائی دیتے ہیں۔ ایسے میں اس عہد کے پارکھ اگر معمولی سی غفلت بھی برت جائیں تو ان کے لئے یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ فلاں "سکہ" تو اس صاحبِ اسلوب کی ٹکسال سے جاری ہوا تھا۔ اور جب نشاندہی کا مقدس فریضہ ایک دفعہ ہاتھ سے نکل جاتا ہے تو کھوٹے کھرے کی تمیز مشکل ہو جاتی ہے یعنی جب زید کی پگڑی بکر کے سر پر نظر آئے تو زید کی کیسے شناخت ہوگی۔ یہی مقام ہے جب کسی عہد کے جھوٹ سچ میں سے سچ کو الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اور ہم اس سارے عہد کو چند مخصوص اسالیب کا عہد قرار دے کر اس مفروضے سے مطمئن ہو جاتے ہیں اور یہ زحمت گوارا نہیں کرتے کہ ان اسالیب کے بانیوں اور ان کے مقلدین کی نشاندہی کر کے دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کر دکھائیں

اسلوب کیا ہے؟ اسلوب فنکار کی ذات ہے اس سے سچی اسلوب کی اور کوئی تعریف نہیں ہے۔ یہاں ذات سے مراد وہ ذات نہیں جو ظاہر میں نظر آتی ہے ذات تو ایسا پھول ہے جس کا اپنا رنگ ہوتا ہے اور الگ سی خوشبو ہوتی ہے یہ پھول جہاں نمائش کا متمنی ہوتا ہے وہاں اس کی خوشبو بکھرنے کے لئے ہر دم بے قرار بھی ہوتی ہے۔ مگر اس پھول کی نمائش کا کون وسیلہ بنے؟ لفظ! مگر لفظ تو ایسی ہر جائی مخلوق ہے جو ہر کسی کی رعایا بننے پر تیار رہتی ہے ایسے میں لفظ کے اس عمومی مزاج کو کیسے بدلا جائے؟ لفظ کی قلبِ ماہیت کا واحد طریقہ یہ ہے کہ اسے وہ انوکھی خوشبو عطا کی جائے جو پہلے سے اس کے گرد پھیلی خوشبو پر اس درجہ حاوی ہو جائے کہ اپنی انفرادیت کا اعلان کرتی نظر آئے۔ یوں لفظ بظاہر مانوس مگر بباطن نئی نویلی صورت اختیار کر جائے گا۔ الگ سے بو باس کا حامل یہی وہ لفظ ہے جو پھول یعنی ذات کے اظہار کا وسیلہ بنتا ہے۔ اس طرح ثابت ہوا کہ لفظ جب کسی کی ذات کی خوشبو میں نہا کر برآمد ہوتا ہے تو پھر اس کی حیثیت روایتی اور عمومی نہیں رہتی۔ ذات کی اس خوشبو ہی کو میں اسلوب سمجھتا ہوں۔ کہ جتنے بھی بڑے صاحبِ طرز فنکار آج تک گزرے ہیں۔ ان کے یہاں بظاہر الفاظ ایک سے ملتے ہیں مگر ان الفاظ کو ان کی شخصیت نے جو خوشبو دی ہے وہ الگ الگ ان کی شناخت اور پہچان کا وسیلہ بنتی ہے۔۔

اسلوب کی اس تفہیم کے بعد اب یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ کیا کوئی صاحبِ اسلوب اپنے فن کی ابتداء کے ساتھ ہی اس مقام بلند پر جا کھڑا ہوتا ہے جہاں پر وہ دوسروں سے الگ اور منفرد نظر آئے۔ اس کا سیدھا سادھا یہ جواب ہے کہ جب ہم تسلیم کرتے ہیں۔ کہ شخصیت اور اسلوب ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں اور شخصیت کا خاصا ہے۔ کہ وہ وقت کے ساتھ ساتھ مائل بہ ارتقاء رہتی ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ اسلوب ایک مقام پر رُک جائے اور ارتقاء کا سفر اختیار نہ کرے۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ بعض کے ہاں شگفتگیِ ذات کا عمل ایسے دھیرے اور مدھم انداز میں ہوتا ہے۔ کہ نظر بھی آتا ہے کہ رُک سا گیا ہے۔ مگر حقیقت میں ایسا نہیں ہوتا یہاں میں عام انسان کی نہیں فنکار کی بات کر رہا ہوں۔ اور میرے نزدیک سچا فنکار وہی ہے جو لمحہ بھر کے لئے روشن ہو کر بجھ نہ جائے۔ بلکہ وقت کے ساتھ ساتھ اس کی شخصیت اور اسلوب مزید نکھرتے جائیں۔ نکھار کی یہ صورت ہر صاحب اسلوب کے ہاں دیکھی جا سکتی ہے ایک اور وضاحت بھی کر دوں کہ بنیادی شخصیت یا اسلوب مزاجاً بدلا نہیں کرتے۔ ان میں اگر کوئی تبدیلی واقع ہوتی ہے تو ماہیت کی نہیں۔ کیفیت کی ہوتی ہے۔ اس ضمن میں مثال پھر غالب کی ذات اور اسلوب سے مہیا کروں گا۔ غالب آغاز ہی سے ایک مشکل اور پیچیدہ شخصیت کا حامل تھا۔ اس شخصیت کے اظہار کے لئے جو اسلوب اس نے روا رکھا وہ بھی مشکل اور پیچیدہ تھا۔ اس مشکل پسندی کی لوگوں نے جب نشاندہی کی تو یہ تو ناممکن تھا۔ کہ غالب اپنی فطرت کو بدل ڈالتا۔ لہٰذا اس نے محض ایسا کیا۔ کہ اپنی شخصیت اور اسلوب پر سے اس بے معنی اور نامانوس پردے کو اتار پھینکا جو لوگوں اور اس کی ذات کے درمیان حائل تھا مگر اس طرح نہ تو اس کی شخصیت کا مزاج بدلا اور نہ اسلوب ہاں اس نے اپنی شخصیت اور اسلوب کو زیادہ سے زیادہ نکھانے کی تاعمر ضرور کوشش کی مگر وجہ یہ ہے کہ غالب کے آخری دور کی غزل کا جب ہم مطالعہ کرتے ہیں۔ تو ظاہر ہیں اس کا اسلوب پالش ہوتے ہوتے اب سہلِ ممتنع کی آخری حد چھوتا نظر آتا ہے۔ مگر مزاجاً پھر بھی بے حد مشکل اور ناقابلِ تقلید ہی رہتا ہے۔ لہٰذا ہر کسی صاحب اسلوب فنکار کی شخصیت اور اسلوب کے مزاج کا اندازہ تو اس کے فن کی ابتدا ہی سے لگ جاتا ہے مگر اس کے حسن کا چاند اس وقت ماہِ کامل بنتا ہے جب وہ اپنی شخصیت اور اسلوب کے ساتھ ایک زندگی بسر کرتا ہے۔ اسلوب کے بنیادی مزاج کی بات ہے غالب کے علاوہ مجھے اپنے عہد کے ایک صاحب اسلوب افسانہ نگار کرشن چندر یاد آ گئے ہیں کرشن چندر اپنی جوانی سے اب تک کومل اور رومانی مزاج کا فنکار رہے۔ وہ اور اس کا اسلوب ایک ہی بات ہے۔ مگر چند سال ہوئے اردو افسانے میں تجرید اور علامت کا غلغلہ ہوا تجریدی افسانہ لکھنے والوں سے چند کرائے کے ناقد بھی حاصل کرنے پھر گیا تھا۔۔۔۔ نئے اور پرانے کی بحث چھڑ گئی۔ وہ تحریریں جو سمجھ میں آ جاتی ہیں۔ انہیں ادب سے خارج کرنے کے دعوے کئے گئے اور وہ افسانہ نگار جو ادب میں زندۂ جاوید ہو گئے تھے۔ ان کے بارے میں فتوے صادر ہونا شروع ہوئے کہ چونکہ یہ روایتی کہانی لکھتے ہیں۔ اس لئے انہیں ادیب

کہلانے کا حق دار نہیں ہے۔ ان ناقدین کے خیال میں کرشن چندر ایسے ادیبوں میں ایک بہت بڑا بُت تھا۔ لہٰذا اسے توڑنے کے لئے اس افسانہ نگار کے فن اور اسلوب کی نفی کرنا ضروری تھا۔ اس سازش کے تحت کرشن چندر کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا اور دلچسپ بات یہ ہوئی کہ کرشن چندر بھی اپنے اوپر کی گئی تنقید سے اس حد تک متاثر ہوا کہ اس نے دفاعِ ذات کے لئے اسی تجریدی اور علامتی انداز میں لکھنا شروع کر دیا۔ مگر میں نے دیکھا کہ ان تحریروں میں نہ تو کرشن چندر ہے اور نہ ہی اس کا اسلوب مجھے ان کہانیوں میں یہ ادیب اپنی پیروڈی کرتا نظر آیا۔ کوئی ادیب جب شعوری طور پر اپنی شخصیت کی نفی کر دے تو اس کا اسلوب بھی اس مصنوعی پن کا اظہار کرتا ہے۔ میرے نزدیک اس عہد کے اردو ادب میں شاعری اور افسانہ میں جو مصنوعی اسلوب در آیا ہے۔ اس کے حوالے سے ہی دراصل اسلوب آج ایک اہم مسئلہ بنتا ہے

ادب اور زندگی کا باہمی رشتہ

اے بی اشرف

ادب اور زندگی کے مسائل جہاں ایک طرف بڑے لطیف، باریک اور گریز پا ہیں وہاں دوسری طرف ان کے باہمی رشتے بڑے پیچیدہ، پہلودار اور وسیع بھی ہیں۔ ادب اور زندگی کے باہمی تعلق کی بات چھیڑتے ہی بے شمار مسائل سر اٹھاتے ہیں مثلاً سب سے پہلے یہی کہ ادب کیا ہے؟ کیا یہ خود کوئی مقصد ہے یا کسی بلند تر مقصد کے حصول کا ذریعہ؟ کیا ادب محض انفرادی جذبات اور احساسات کا ترجمان ہے، یا سماجی شعور کا عکاس بھی؟ ادب میں بنیادی اہمیت ہیئت کو حاصل ہے یا موضوع اور مواد کو؟ ان تمام سوالات کے جوابات میں دراصل ادب اور زندگی کے باہمی رشتے کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔

ادب کے مقصد اور منصب کے سلسلے میں مختلف ادوار میں مختلف نظریات کا اظہار کیا گیا ہے مگر ان تمام خیالات کی تہ میں جو مفہوم ادب کے بارے میں ہمیں مشترک نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ ادب اور انسانی زندگی آپس میں اس قدر مربوط و مشروط ہیں کہ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور ممکن نہیں ادب نہ صرف زندگی کا ترجمان اور ناقد ہے بلکہ یوں کہنا چاہیئے کہ یہ ہمارے رہن سہن کا ایک لازمی جزو بھی ہے اسی لئے ایک نقاد نے کہا ہے کہ:

"IT IS A SOCIAL MENIFESTION OF HUMAN LIFE"

مختصر یہ کہ ادب کا تعلق زندگی کے ساتھ بہت گہرا اور اٹوٹ ہے اور ادب دراصل زندگی سے ہی عبارت ہے۔

زندگی کیا ہے؟ زندگی ارتقا، اور مسلسل ارتقاء کا دوسرا نام ہے جس میں انفرادی اور اجتماعی دونوں پہلو شانہ بشانہ چلتے ہیں۔ انفرادیت اجتماعیت کے بغیر کوئی وجود نہیں رکھتی اور اجتماعیت انفرادیت سے علیحدہ کوئی چیز نہیں دونوں ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہیں اور دونوں کو ارتقاء حیات میں ایک دوسرے کا ممد و معاون ہونا چاہیئے اسی کا نام حیاتِ انسانی کا ارتقاء ہے۔ ادب اسی حیاتِ انسانی کا عکاس اور ترجمان ہوتا ہے بلکہ اگر یوں کہا جائے کہ ادب زندگی کی مقتضیات میں سے ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ زندگی کے چند بنیادی مطالبات ایسے ہیں جن کی تکمیل ادبی تخلیقات کی صورت میں رونما ہوتی ہے اور یہ تقاضے ان فطری جبلتوں کے سرچشمے سے نکلے ہیں جو قدرت کی طرف سے انسان کو ودیعت کی

گئی ہیں۔ مثلاً انسان فطرتاً اپنی داخلی واردات کو دوسرے انسان پر ظاہر کرنے پر مجبور ہے اور یہی جذبہ اسے "دانمودن خویش را بردیگرے" پر ہمیشہ مائل رکھتا ہے۔ پھر انسان ایک معاشرتی حیوان کی حیثیت سے دوسرے انسانوں کے افعال و اعمال سے گہرا لگاؤ بھی رکھتا ہے۔ اس گروہی جبلت کے تحت جب اسے اپنی نوع کے ساتھ ذہنی اور جذباتی طور پر مربوط ہونا پڑتا ہے تو وہ لامحالہ ان کے افعال و اعمال کی داستان سرائی الفاظ کے پس پردہ کہتا ہے اس کے علاوہ اسے اپنے ماحول، گرد و پیش اور مناظر فطرت سے جو گہرا ربط ہے وہ بھی ان محرکات میں شامل ہے لیکن اس کی تخلیقات میں "رنگ ثبات دوام" تب پیدا ہوتا ہے جب ان میں زندگی کی مروجہ قدروں کے ساتھ ساتھ فنی اور جمالیاتی اقدار کا بھرپور رنگ موجود ہو ورنہ اس کا انجام ظاہر ہے۔ موت اور خاتمے کے سوا کچھ نہیں، رومیؒ، سعدیؒ، میرؔ، غالبؔ اور اقبالؒ وغیرہ کی ہمیشگی اور بقائے دوام اس حقیقت کی شاہد ہیں کہ انہوں نے جہاں زندگی کی بنیادی قدروں اور انسانی مسائل کو اپنے ادب میں سمویا ہے وہاں اپنے خلوص اور جذبے کی رنگ آمیزی بھی کی ہے اور یہی امتزاج ان کی عظمت کا باعث ہوا۔ غالبؔ نے اس حقیقت کا انکشاف یوں کیا تھا۔ کہ ؎

حسن فروغِ شمع سخن دور ہے اسدؔ
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

اور اقبالؒ نے کہا ؎

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر

چنانچہ جس ادب کی آبیاری خونِ جگر سے کی جائے تو اس میں پھوٹنے والے گل بوٹے سدا بہار ہوتے ہیں وہ زمانِ مسلسل کی دست برد سے آزاد ہوتے ہیں۔ رسکن نے ایک موقع پر کہا تھا کہ:

"NO NOBLE ON RIGHT ART WAS OYER YET FOUNDED BUT OUT OF A SINCERE HEART."

اس قسم کے خلوص حسن سے یہی مراد ہے کہ ادب اپنے تجربات اور جذبات و احساسات کا صحیح صحیح اظہار کرے اور عظیم ادب تب ہی معرض وجود میں آتا ہے جب اس میں زندگی کی صداقتوں کے ساتھ ساتھ ادیب کی واردات قلبی کی بھی ترجمانی بھی موجود ہو۔

ادبیات کی تاریخ پر نظر دوڑایئے تو ایک بات بہت واضح ہو کر ہمارے سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ تاریخ کے بعض موڑوں پر نقادوں، ادیبوں اور شاعروں نے ادب اور زندگی کے باہمی رشتے کو سمجھنے میں غلطی کی اور غلط قسم کی ادبی تحریکات

نے جنم لیا لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ یہ ادبی تحریکیں جنھوں نے زندگی اور ادب کو دور دور رکھنے کی کوشش کی بہت کم عمر پاکر اپنی موت آپ مرگئیں مثلاً بعض لوگوں نے کہا کہ ادب کی دو مختلف حیثیتیں ہیں ایک سماجی اور دوسری فنی اور ان کے نزدیک ان دونوں میں اتنا بُعد ہے کہ اگر ادب میں زندگی کے سنگین مسائل و حقائق کو پیش کیا جائیگا تو ادب کے فنی معیار نازک آبگینوں سے چور چور ہو جائیں گے۔ ادب اور زندگی کے بارے میں اس نظریے نے مختلف مدارس فکر کی بنا ڈالی۔

انیسویں صدی کے اوائل میں فرانس نے ایک تحریک کو جنم دیا جس کا نعرہ تھا " ادب برائے ادب " اس تحریک کے علمبرداروں کے نزدیک ادب کا سب سے بڑا مقصد تخلیق حسن ہے ان کے نزدیک آرٹ فرد کی شخصیت کا اظہار ہے یہ انفرادی احساسات و جذبات کا ترجمان ہے۔ ادب میں افادیت کا تصور ان کے نزدیک کفر ہے۔ اس تحریک کے ایک پُر جوش پیرو کے نزدیک " ادب بذات خود ایک مقصد ہے نہ کہ کسی مقصد کے حصول کا ذریعہ، وہ فن کار جو فن کی بجائے کسی اور ادب کا متلاشی ہو فن کار ہی نہیں " اس نظریے نے ادب کو محدود کر کے اسے اسکی سماجی حیثیت سے قطعی طور پر محروم کر دیا۔

اسی تحریک سے ملتی جلتی ایک اور تحریک آج سے کوئی نصف صدی پیشتر ایک ماہر نفسیات جان ہربرٹ اور اس کے مقلدین نے شروع کی جس نے ادب کی قلمرو کو اور بھی محدود کر دیا ان کے نزدیک موضوع اور مواد کسی جمالیاتی قدر کا حامل نہیں ہوتا بلکہ محض اتفاقی حیثیت رکھتا ہے ان کے خیال میں اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ بات کہی گئی کیسے، باقی رہا یہ کہ کیا کہا گیا تو یہ ان کے نزدیک کوئی اہم شے نہیں، چنانچہ اس صورت میں " ادب برائے ادب " کا کلیہ ہیئت برائے ہیئت کی شکل اختیار کر گیا۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ بظاہر تو یہ لوگ " ادب برائے ادب " کے نعرے بلند کرتے رہے مگر اپنی تخلیقات میں زندگی کی حقیقتوں کو نظر انداز کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے ان کی تحریریں، ان کا ادب اس بات کا غماز ہے کہ وہ اپنے سماجی ماحول سے کنارہ کشی اختیار نہ کر سکے اور اس ماحول کی طبقاتی کش مکش کو اپنی تخلیقات میں جگہ دیتے پر مجبور ہو گئے۔ آسکر وائلڈ جمالیات اور فن کا امین جب " بلبل اور گلاب " لکھتے ہوئے اس مقام پر پہنچتا ہے جہاں امیر لڑکی اپنے غریب عاشق کا نذرانہ ایک پھول۔ بلبل کے خونِ جگر سے سینچا ہوا پھول لینے سے اس لئے انکار کر دیتی ہے کہ اس کے ایک امیر عاشق نے اسے قیمتی جواہرات لاکر دیئے ہیں تو وہ بقول ایک نقاد " خالص جمالیات کے بے جان خلاء سے نکل کر سماجی زندگی اور طبقاتی کشمکش کی دھڑکتی فضا میں داخل ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔

دنیا کے کسی ادب کا غور سے مطالعہ کیجئے یہ حقیقت واضح ہو جائیگی کہ ادیب اپنے گرد و پیش کی زندگی سے کبھی دامن نہیں بچا سکا اور اس زمانے کی زندگی کے بھرپور نقوش اس کی تخلیقات میں نمایاں ہوئے بغیر نہیں رہے اردو غزل کو ہی لیجئے۔

اس وقت بھی جب اسے محض گل و بلبل کے مضامین تک ہی محدود سمجھا جاتا تھا اور اس کا مفہوم "گفتن بزناں" لیا جاتا تھا یہ اپنے دامن میں اپنے عہد کی سیاسی سماجی، معاشرتی اور اقتصادی مسائل کو سمیٹے ہوئے تھی خود ولی کے ہاں معاشرتی شعور اور زندگی کے حقائق کے بارے میں ذکر ملتا ہے۔ میر کی غزلوں میں اٹھارویں صدی کے سیاسی مزاج اور جماعتی انتشار کا عکس موجود ہے۔

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاج وری کا — کل اس پہ یہی شور ہے پھر نوحہ گری کا

شہاں کہ کحل جواہر تھی خاک پا جن کی — انہیں کی آنکھ میں پھرتی سلائیاں دیکھیں

اب شہر ہر طرف سے ویران ہو رہا ہے — دکھلائی دے جہاں تک میدان ہو رہا ہے

کیا ان اشعار میں مغل سلطنت کے زوال اور اس کی تباہی کی المناک داستان پوشیدہ نہیں؟ اور کیا خواجہ میر درد کی غزلوں میں دنیا کی بے ثباتی کا شکوہ اور زندگی کے طوفان میں جینے کے ہاتھوں مر چلنے کی شکایت اس دور کی سماجی بدحالی "طوائف الملوکی اور اخلاقی پستی کا نتیجہ نہیں؟ کیا سودا کی ہجویات اور شہر آشوب انہی حالات کی پیداوار نہیں؟ اور تو اور افسانوی ادب کے آئینے میں اس زمانے کی تہذیبی زندگی اور معاشرت کے جیتے جاگتے نقوش منعکس نظر آتے ہیں چنانچہ ادب برائے ادب کے داعیوں کا یہ کہنا کہ ادیب کا کام محض تخلیق حسن ہے اور اجتماعی زندگی اور اس کے مسائل سے اسے کوئی سروکار نہیں یا افادیت کا ادب میں کوئی عمل دخل نہیں درست نہیں۔ ادیب کا کام تخلیق حسن کے ساتھ ساتھ زندگی کے حقائق کی عکاسی کرنا بھی ہے۔ ادب زندگی، معاشرے اور تہذیب کا ترجمان، عکاس اور نقاد ہوتا ہے۔ یہ انسانی جذبات و احساسات اور بلند سے بلند تر خیالات کا فنی اظہار ہے۔ اسی میں سماجی اور افادی پہلو بھی ہونا چاہیئے۔ فنی اور جمالیاتی بھی، اس کی یہ حقیقت اسے زندگی سے ہم آہنگ کرتی ہے کیونکہ زندگی بھی انہی دو پہلوؤں سے عبارت ہے۔

"ادب برائے ادب" کے داعیوں کے مخالف ادب اور فن میں مقصدیت کے قائل ہیں کچھ لوگوں کے نزدیک مصنف یا ادیب جو کچھ لکھتا ہے محض اپنی مسرت کے لئے ناظر یا حاضر کے جذبات و احساسات اس سلسلے میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے اسی طرح مارکسی نقطہ نظر کے مطابق فنکار کا کام محض اقتصادی عوامل کا تجزیہ کرنا ہے مارکس اور اینگلز نے معاشرت کا جو تصور پیش کیا اس میں اقتصادی عوامل پر زور دیا۔ ان کے نزدیک انسانی تمدن کی ساری تاریخ گویا اقتصادی تاریخ ہے۔ آرٹ انسان کے تمدنی کوائف کا نہایت اہم جزو ہے چنانچہ مارکسی نظریئے کے تحت ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ فنکار در اصل اقتصادی عوامل کا تجزیہ کرتا ہے یا اقتصادی عوامل سے جو صورتحال پیدا ہوتی ہے اس کا جائزہ لیتا اور اسکی تصویر کشی کرتا ہے فطرت نگاروں کے نزدیک اشیاء کو ان کی اصلی حالت میں پیش کرنا ہی سب سے بڑا کمال ٹھہرا[1] لیکن ان سب سے الگ ایک گروہ ایسا بھی

---

[1] فلا بیر، زولا اور موپاساں ممتاز فطرت نگاروں میں سے ہیں۔

ہے جو جادۂ اعتدال پر رہا وہ جہاں ادب کے لئے زندگی کی ترجمانی کو ضرور قرار دیتا ہے وہاں اس کے لئے فنی اور جمالیاتی پہلو کو بھی ناگزیر سمجھتا ہے۔ مجموعی طور پر ان لوگوں کے نزدیک فن کا مقصد حظ آفرینی کے ساتھ ساتھ معاشرتی اصلاح بھی ہے۔

فن میں مقصدیت کی تحریک کا باوا آدم دراصل افلاطون ہے اس کے نزدیک ادب کے لئے مواد اور ہیت دونوں لحاظ سے تعلیمی اور اخلاقی ہونا ضروری ہے اور اس کا منصب اچھے شہری پیدا کرنا ہے۔ اقبال بھی ادب میں افادیت کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک ادب اور زندگی میں تعلق یہ ہے کہ ادب انسانی زندگی کی ترقی، اصلاح اور قوت کا باعث ہو لیکن ادب یا فن کو زندگی کی اندھی تقلید بھی نہیں کرنی چاہیئے کیونکہ بے مقصد حقیقت نگاری کا کوئی حاصل نہیں اور نہ ہی اس میں کوئی افادیت ہے۔

اقبال کے نزدیک اس شعر و ادب کا مرتبہ بہت بلند ہے جس کا مقصد انسانیت کی تہذیب ہو۔

شعر را مقصود اگر آدم گری است
شاعری ہم وارثِ پیغمبری است

جب ادیب اپنے منصب سے آگاہ ہو جاتا ہے تو وہ ایسا ادب تخلیق کرتا ہے جس میں زندگی کے معیاروں کو بلند کرنے کی صلاحیت بھرپور انداز میں موجود ہوتی ہے۔ شاعر یا ادیب عام انسانوں سے زیادہ تیز شعور اور احساس کا حامل ہوتا ہے اور اس کا مشاہدہ زیادہ عمیق اور گہرا ہوتا ہے۔ ہنڈرسن نے کہا ہے کہ "شاعر معاشرے کا ایک ایسا رکن ہے جس کی جلد (کھال) دوسرے افراد کے مقابلے میں عموماً باریک ہوتی ہے"۔ گہرے شعور اور احساس کی بدولت ہی انسانیت کے بارے میں دردمندی کا جو جذبہ شاعر اور ادیب کے دل میں ہوتا ہے وہ زندگی میں قدم قدم پر غور کرنے اور انسان محرومی اور ناکامی پر کڑھنے پر مجبور کر دیتا ہے۔

خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیر
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے

چنانچہ یہی وہ جذبہ ہے جو ادیب کو زندگی کی اقدار بلند کرنے اور انسانیت کے غم و آلام کو دور کرنے کے بارے میں غور و فکر پر مجبور کرتا ہے اور یہی اجتماعی جذبہ اس کے ادب میں جاری و ساری نظر آتا ہے اور اسی کی بدولت معاشرے میں ادب اور ادیب کا منصب اور مقام متعین کیا جا سکتا ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کا ایک ورق الٹ کر ہم اس کا ثبوت فراہم کر سکتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد معاشرہ بڑی تیزی سے زوال پذیر ہو رہا تھا۔ سرسید اور ان کے رفقائے کار سامنے آئے انہوں نے جب اپنے گرد و پیش کے حالات کا جائزہ لیا تو انہیں

معلوم ہوا کہ مسلمانوں کی سیاسی اور اقتصادی تباہی کے یوں تو بہت سے عوامل تھے لیکن بنیادی عناصر دو تھے ایک تو وہ جدید تعلیم سے وحشت زدہ تھے اور دوسرے وہ ادبی تخلیقات کو فرار کا ذریعہ سمجھ کر ان تحریروں کے دلدادہ ہوتے جا رہے تھے جو کچھ عرصے کے لئے انہیں غم دنیا سے نجات بخش دیں۔ سرسید اور ان کے رفقاء کی تمام تخلیقات اس احساس کے زیر اثر پیدا ہوئی تھیں کہ معاشرے کے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات سے فائدہ اٹھا کر اس کے رخ کا تعین کر دیا جائے۔ سرسید اور ان کے رفقاء کو جو کامیابی حاصل ہوئی اس کی وضاحت ہمارے موضوع سے خارج ہے تاریخ کے صفحات اس کے شاہد ہیں۔

چنانچہ اس ساری تفصیل سے یہ بات واضح ہوگی کہ ادبی تخلیقات خارجی زندگی سے دست و گریبان ہوتی ہیں اور انہی کوائف کی ترجمانی پر ہی اکتفا نہیں کرتیں جو خارج میں موجود ہوتے ہیں بلکہ ان کی اصلاح اور ترقی کی شعوری یا غیر شعوری کوشش بھی کرتی ہیں چنانچہ اس بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہر فن پارے میں کچھ نہ کچھ مقصد ضرور ہوتا ہے چاہے ادیب کو اس مقصد کا پوری طرح شعور ہو یا نہ ہو۔ چاہے وہ اس مقصد کو صریحاً بیان کرے یا اسکو پوشیدہ رکھنے کی کوشش کرے بہر حال اس کی موجودگی ناگزیر ہے ادیب اس مقصد کو قاری کے ذہن تک پہنچانا چاہتا ہے اور صرف پہنچانا ہی نہیں چاہتا بلکہ ہمدردی بھی حاصل کرنا چاہتا ہے اور یہ ہمدردی اس وقت جیتی جا سکتی ہے جب مقصد اس صورت میں پیش کیا جائے کہ ہمارا ذہن اسے قبول کرے۔ وہ اس جذبے کے ساتھ ہمارے سامنے آئے کہ وہی احساسات و جذبات ہمارے دل میں بھی موجزن ہو جائیں جو ادیب کے دل و دماغ پر طاری تھے چنانچہ یہی وہ بنیاد ہے جس کی بدولت ادب میں ہیئت کو اہمیت حاصل ہے ہیئت کی طرف سے توجہ ہٹا لینے کا مطلب یہ ہوا کہ خود مواد کے ساتھ زیادتی کی جا رہی ہے غرض ہیئت اور مواد میں ایک ناگزیر رشتہ ہے ابن رشیق نے الفاظ یا ہیئت کو جسم اور معنی کو روح قرار دے کر انکے ارتباط و اختلاط کو ادب کیلئے ضروری قرار دیا ہے۔

اب صرف ایک سوال باقی رہ جاتا ہے کہ کیا ادب کو انفرادی کیفیات کا حامل ہونا چاہیئے یا سماجی حالات کا بھی۔ حقیقت یہ ہے کہ جس طرح ادب میں مواد اور ہیئت کی تفریق ممکن نہیں اس طرح انفرادی اور اجتماعی کے جھگڑے کے لئے بھی کوئی گنجائش نہیں اس لئے کہ ادب انفرادی بھی ہے اور سماجی بھی۔ انفرادی اس طرح کہ ادب انفرادی ذہن کی تخلیق ہوتا ہے اور سماجی اس لحاظ سے کہ وہ ذہن جو ادیب کی تخلیق کرتا ہے۔ سماج کا پیدا کردہ ہے ادیب کو اپنی تخلیق کے لئے مواد زندگی اور زندگی کی بوقلمونی سے ملتا ہے اور اس زندگی کے معاملات کو وہ اپنی جولاں گاہ بناتا ہے دوسرے لفظوں میں ادب زندگی کی از سر نو تخلیق ہے۔

چنانچہ اب ہم ان تمام سوالوں کا جواب دینے کے بعد جو ہم نے شروع میں اپنے سامنے رکھے تھے یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادب ایک سماجی عمل ہے، ایک ایسا عمل جو مقصد بھی ہے اور ایک اعلیٰ تر مقصد کے حصول کا ذریعہ بھی جس میں مواد اور

ہیت دونوں کی حیثیت جسم اور روح کی ہے جس کا آفادی پہلو بھی ہے جمالیاتی بھی ، جو سماجی ہوتے کے ساتھ ساتھ ادیب کے جذبات واحساسات کا ترجمان بھی ہوتا ہے۔

ادب کا آج تک کوئی موضوع متعین نہیں کیا جا سکا اسلئے کہ اس کا کوئی ایک موضوع ہے ہی نہیں۔ ادب کا موضوع زندگی ہے۔ زندگی بڑی متنوع ہوتی ہے اسکے کئی پہلو ہیں معاشرتی ، معاشی ، سماجی ، اخلاقی ، تعلیمی ، مذہبی غرض زندگی گوناگوں کیفیات کی حامل ہے اور زندگی کی یہی گوناگونی اور تنوع ادب کا موضوع ہے۔ کچھ لوگوں نے مذہب اور اخلاق کے موضوع کو ادب کے لئے سم قاتل قرار دیا ہے حالانکہ ادب کی تاریخ اس حقیقت کا انکشاف کرتی ہے کہ مذہب و اخلاق اور آرٹ میں چولی دامن کا ساتھ رہا ہے ، بڑے بڑے عظیم اطالوی مصوروں کے موضوع عموماً مذہبی نوعیت کے ہوتے تھے ، مائیکل انجلو کی مجسمہ سازی مذہبی تصورات و افکار کی آئینہ دار ہے۔ ملٹن کی "فردوس گمشدہ" اور ڈانٹے کی "مقدس طربیہ" مذہبی موضوعات کی حامل ہیں دور کیوں جایئے۔ خود تصوف نے ہماری فارسی اور اردو شاعری میں عجیب عجیب رنگ بھرے ہیں مولانا رومؒ اور علامہ اقبال کی شاعری بھی اس خیال کو باطل ٹھہرانے کے لئے پیش کی جا سکتی ہے۔ چنانچہ اخلاقی یا مذہبی موضوعات کو ادب سے غیر متعلق قرار نہیں دیا جا سکتا۔

غرض تاریخ ، مذہب ، اخلاق ، فلسفہ و فکر ، سیاست ، معاشرت ، اقتصادیات زندگی سے متعلق ہر موضوع ادب کا موضوع بن سکتا ہے۔ البتہ یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ کسی ادبی تخلیق میں زندگی ادیب کے اپنے نقطۂ نظر سے پیش کی جاتی ہے۔ ادیب یا شاعر کا نقطۂ نظر زندگی اور اس کے حقائق کے بارے میں عامیانہ نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنے احساسات اور مشاہدات کے اظہار و ابلاغ کے لئے ایک بلند اور منفرد انداز اختیار کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ معیاری ادب اخلاقی اقدار اور زندگی کے اجتماعی مسائل کا حامل ہوتے ہوئے بھی محض تبلیغ اور پندو نصائح کا دفتر بن کر نہیں رہ جاتا۔ کیونکہ ادب میں مقصدیت جب بہت زیادہ شعوری حیثیت حاصل کر لیتی ہے تو اس کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ میں یہاں مجنوں گورکھپوری کے الفاظ دہراؤں گا کہ ادب اپنے عہد اور اپنے اجتماعی نظام کی پیداوار ہوتا ہے اور دونوں سے ماورا بھی[1] اور یہی وجہ ہے کہ عظیم ادب وقت کے ساتھ مر نہیں جاتا بلکہ وہ زندہ رہتا ہے وہ ایک ہی وقت میں نہ صرف حال کا آئینہ ہوتا ہے بلکہ ماضی کا امین اور مستقبل کا اشارہ بھی ہوتا ہے وہ اگر ایک زندگی کی مخلوق ہوتا ہے

---

[1] بحوالہ ادب اور زندگی " مجنوں گورکھپوری "

تو دوسری زندگی کا خالق بھی ہوتا ہے وہ اگر ماحول سے اثر پذیر ہوتا ہے تو دوسرے ماحول پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ سماج اور ادب کی تاریخ کا ہر ورق ہمارے خیال کی تائید کے لئے موجود ہے اگر ایک طرف نادر اور احمد شاہ ابدالی کے انسانیت سوز مظالم ہمارے ادب کا مزاج بدل دیتے ہیں تو دوسری طرف سرسید اور ان کے گراں قدر رفقا کی ادبی تخلیقات ہمارے معاشرے میں سوچ کی نئی راہیں متعین کرتی ہیں اور یوں زندگی ایک عظیم ذہنی و فکری انقلاب سے ہمکنار ہو کر ارتقاء پذیر ہوتی ہے۔

آج زندگی زیادہ متنوع اور ہمہ گیر ہو گئی ہے سماجی نظام میں پھیلاؤ پیدا ہو گیا ہے معاشرے کی حدود وسعت پذیر ہو گئی ہے۔ انسانی زندگی صرف عالم رنگ و بو پر ہی قانع نہیں رہی بلکہ اب اس کے سامنے آسمان اور بھی ہیں لیکن آج بھی زندگی کے بنیادی وسائل وہی ہیں جو آج سے کئی سو برس پہلے تھے۔ ارتقاء اور حرکت پذیری کے قوانین وہی ہیں۔ سماجی زندگی کے رشتے وہی ہیں لہذا ان بنیادی مسائل سے آنکھیں بند کر لینا یا سائنس، مذہب، نفسیات اور ادب کو زندگی سے الگ کر کے دیکھنا کسی طرح بھی مستحسن نہیں سمجھا جا سکتا۔ ادب کا کام ہمیشہ حقیقت کا ادراک رہا ہے اگر لوک گیتوں اور دیو مالائی قصوں سے لیکر آج تک ادب زندگی کا ترجمان اور اپنے زمانے کے حالات و کوائف کا آئینہ دار رہا ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ آج سائنس کی دنیا میں وہ اپنا منصب بھلا بیٹھے اور اپنا رول ادا کرنا چھوڑ دے۔

ادب اور زندگی کا رشتہ دائمی ہے ادب کا سرچشمہ حیات ہے۔ حیات ہی سے اس کے سوتے پھوٹے۔ ادب پھول ہے تو زندگی اس کی مہکار۔ ادب جسم ہے تو زندگی اس کی روح، ادب دل ہے تو زندگی اس کی دھڑکن اور جس روز یہ دھڑکن بند ہو گئی۔ ادب کی موت واقع ہو جائے گی۔

بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں

ڈاکٹر وزیر آغا

بیسویں صدی کے طلوع سے پہلے سرسید احمد خاں کی تحریک نے ایک ثانوی ادبی تحریک کو بھی جنم دیا جس کے ساتھ مولانا حالی، شبلی، محمد حسین آزاد، اسماعیل میرٹھی، نذیر احمد اور بعض دوسرے اکابرین کے نام وابستہ تھے۔ اس تحریک کو اصلاحی تحریک کا نام بھی دیا جا سکتا ہے بشرطیکہ اصلاح کو محض اخلاقیات تک محدود نہ سمجھا جائے بلکہ اس میں پیروی مغرب کے ساتھ ساتھ سماجی انجماد کو دور کرنے کی کاوش اور اسلام کے دورِ زریں سے ہم رشتہ ہونے کے میلان کو بھی شامل کر لیا جائے۔ مراد یہ کہ سرسید کی ادبی تحریک ایک طرف مغربی علوم سے استفادہ کی تلقین کرتی تھی اور اس سلسلے میں مغرب کی جدید اصناف تک کو قبول کرنے پر مائل تھی اور دوسری طرف اسلام کے عہدِ زریں کی سادگی، سخت کوشی اور گرمجوشی کو بھی حرزِ جان بنانے پر زور دیتی تھی تاکہ ہندی مسلمان رسوم کی شکلاخیت کو ترک کر کے اپنے حجروں سے باہر آئیں اور حقائق کے آگے سینہ سپر ہوں۔ گویا اس تحریک پر حقیقت پسندی کا میلان غالب اور ثقافتی لوجھ جس کا مظہر آرائشی اسلوب تھا، سے سبک بار ہونے کی روش نمایاں تھی۔ اپنے زمانے میں اس تحریک نے مسلمانوں پر نہایت گہرے اثرات مرتب کئے اور انہیں کنوئیں کھدروں سے باہر نکال کر قومی سطح پر فعال اور شخصی سطح پر مستعد بنایا۔ اسی لئے اس تحریک کے تحت پیدا ہونے والے ادب میں اصلاح کا جذبہ نہایت قوی تھا۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی سرسید احمد خاں کی اس ادبی تحریک کو ایک ردعمل کا سامنا کرنا پڑا۔ ہوا یہ کہ اسی دوران میں سارا ہندوستان سیاسی طور پر فعال ہو گیا۔ کانگرس اور مسلم لیگ ایسے سیاسی ادارے میدان میں اتر آئے اور انگریزوں کی غلامی سے نجات پانے کی کوششیں شروع ہو گئیں۔ یورپ میں پہلی جنگ عظیم لڑی گئی جس نے انسانی اقدار کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا۔ علوم کی ترقی نے انسان کے سارے یقین کو پارہ پارہ کر دیا اور اسے محسوس ہونے لگا کہ وہ مرکزِ کائنات نہیں بلکہ وسیع بیکراں کائنات میں ایک نہایت غیر اہم بلکہ نظر تک نہ آنے والے سیارہ کا باسی ہے۔ مزید براں اس کے ہاں یہ خیال بھی راسخ ہونے لگا کہ وہ نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں" ایسی کیفیت کی زد پہ ہے۔

قدرتی بات ہے کہ اس احساس نے اس کے یقین اور خود اعتمادی کو سخت دھچکا پہنچایا اور اسے محسوس ہونے لگا کہ ماحول کے

ساتھ اس کا رشتہ ٹوٹ پھوٹ گیا ہے۔ جب وہ بنیادی لرزہ براندام ہو جس پر معاشرے کی عمارت کھڑی ہے تو انسان قدرتی طور پر
تخیل کو بروئے کار لاتا ہے تاکہ ایک بہتر اور خوب تر جہان کا نظارہ کر سکے۔ ایک ایسا جہان جو پرانے جہان کے اسقام سے پاک ہو
لہٰذا ایک خیالی جنت یا یوٹوپیا کا تصور جنم لیتا ہے۔ بیسویں صدی کے اس ابتدائی دور میں اردو ادب میں رومانی تحریک نے جنم
لیا جو ایک طرف تو سرسید کی تحریک کا ردعمل تھی اور دوسری طرف ایک نئے جہان کی دریافت پر مائل تھی۔ سجاد حیدر یلدرم۔ نیاز
فتح پوری اور بعض دوسرے لکھنے والے اسی رومانی تحریک ہی کے نمائندے تھے۔ ان سب کے ہاں اسلوب آرائستگی مگر تخیل طاقت ور
اور ایک جہان نو کی تلاش کا جذبہ صادق ہے۔ یہ سب اپنے ماحول سے برگشتہ اور ایک نئے ماحول کو وجود میں لانے کے آرزومند تھے
تاہم بنیادی طور پر وہ سب خواب کا رستے یعنی جاگرت کے خوابوں کے باسی تھے اور حقیقت کی دنیا سے آنکھیں چرا کر تخیل کی دھند
میں سے آنے والے زمانے کو دیکھنے اور ایک ان سنی اجنبی حباب کو سننے پر مائل تھے۔ ویسے بھی اس دور کا ہندوستان سیاسی سطح پر بیدار
ہو رہا تھا اور سیاسی بیداری کے تحت عوام میں جذباتی ردعمل پیدا ہونے لگا تھا۔ پرسکون ماحول میں فرد کوئی قدم اٹھانے سے پہلے
نتائج و عواقب کے بارے میں سوچ لیتا ہے لیکن جذباتی انتشار کی حالت میں وہ انتہا پسندی کا مظاہرہ کرنے لگتا ہے یہی کچھ اردو
ادب کی اس رومانی تحریک کے علمبرداروں نے کیا کہ حقیقت پسندی کے رجحان کو ترک کر کے ایک خواب ناک ماحول سے خود کو
ہم رشتہ کر لیا اور انتہا پسندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے ایک ایسے جہان کے باسی بن گئے جو ابھی معرض وجود ہی میں نہیں آیا تھا۔

لیکن اقبال نے فرد کو "احمقوں کی جنت" سے باہر نکالا اور اسے ایک ایسے نئے فکری اسلوب سے آشنا کیا جو نہ تو مغربی افکار
کی خوشہ چینی کا عمل تھا نہ "پدرم سلطان بود" کی کیفیت سے سرشار تھا اور نہ جس کی اساس ایک خیالی دنیا ہی پر استوار تھی لہٰذا
اردو ادب کی تحریکوں میں "اقبال کی تحریک" کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے کہ یہ تحریک مزاجاً سرسید کی تحریک سے اثرات
قبول کرنے کے باوصف اس سے مختلف بھی اور رومانی تحریک سے بھی۔ بے شک اقبال کے افکار میں نطشے کے فوق البشر کا تصور
اور برگساں کے ELAN VITAL کا نظریہ ایک زیریں لہر کے طور پر شامل ہو گیا تھا لیکن جہاں تک مغربی تہذیب کا تعلق ہے اقبال اس
سے ہرگز مرعوب نہ ہوئے تھے جیسے کہ سرسید اور مولانا حالی ہو گئے تھے اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ سرسید نے مغربی تہذیب کو ایک بالکل
سرسری نگاہ سے دیکھا تھا اور حالی نے سرسید کی نگاہوں سے اس کی ایک جھلک پائی تھی۔ مگر اقبال کی طرح ان لوگوں نے نہایت
قریب سے مغربی تہذیب کی عمارت کو لرزتے اور ٹوٹتے ہوئے نہیں دیکھا تھا اس نظارے نے اقبال کے ہاں خود اعتمادی پیدا کی اور
وہ مغرب کی عام روش سے ہٹ کر اپنے لئے ایک نئی راہ تراشنے پر مائل ہوئے اس نئے فکری اسلوب میں اقبال نے اولاً سخت کوشی کی
ضرورت پر زور دیا ثانیاً مسلمانوں کے دور عروج سے وہ مثالیں فراہم کیں جو اس سخت کوشی کی اصل ماہیت کو بیان کرنے کیلئے
نہایت مفید تھیں ثالثاً انہوں نے لہجے کی انفعالیت ترک کر کے ایک بلند آہنگ اور گمبھیر لہجہ اختیار کیا۔ رابعاً اسالیب بیان میں

ایک طرح نو کا اہتمام اسطرح کیا کہ پٹی ہوئی اور پامال لفظی تراکیب، بندشیں، استعارے اور تشبیہیں از خود متروک ہو گئیں اور ان کی جگہ لفظ کو ایک نئے تخلیقی رنگ میں استعمال کرنے کا رویہ پیدا ہو گیا۔ خاصا اقبال نے اردو ادب کو طوائف کے کوٹھے اور دربار کی گھٹی ہوئی اور متعفن فضا سے نجات دلا کر اس میں ایک انوکھی فکری گہرائی سمو دی نیز ادب کے دامن کو اسقدر وسیع کر دیا کہ اسمیں متعدد علوم سے اخذ کردہ افکار ایک فطری انداز میں جذب ہوتے چلے گئے۔ گویا ایک فکری پھیلاؤ اقبال کی تحریک کا سب سے بڑا ثمر تھا اور دراصل اسی ایک عنصر نے اقبال کے بعد ابھرنے والی تحریکوں کو متعدد سمتوں سے متاثر کیا اور آج تک کر رہا ہے۔

ویسے یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ اقبال کے بعد اردو ادب دراصل ایک بڑے ادبی طوفان سے آشنا ہوا ہے جس کا نام "جدیدیت کی تحریک" ہے مگر خود جدیدیت کی تحریک وقت کے ساتھ ساتھ متعدد ثانوی تحریکوں میں منقسم ہوتی چلی گئی ہے مثلاً ترقی پسندی کی تحریک، ارضی ثقافتی تحریک، نو ترقی پسندی کی تحریک وغیرہ اس سے قبل کہ ان مختلف ثانوی تحریکوں کا ذکر کیا جائے جدیدیت کے خدوخال کو نمایاں کرنا ضروری ہے۔

جدیدیت کا زمانہ دراصل ایک خلا کا دور ہوتا ہے یعنی اس میں اقدار و آداب کی سابقہ روایت کے خاتمے کے بعد کوئی نئی روایت ابھی پوری طرح متشکل ہو کر سامنے آنے سے گریزاں ہوتی ہے جب فنون لطیفہ اس "ہونے اور رہنے" کی فضا کی عکاسی کرنے لگیں اور علامت کے الفاظ میں اشیاء کو نام دینے کے بجائے ان کے امکانات کو اجاگر کرنے لگیں تو وہ جدیدیت کی اصل روح سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ معانی کی پختہ سرحدوں کی عکاسی ہر دور کے ادب کا مقدر ہے لیکن جب کسی زمانے میں معانی کی یہ سرحدیں ٹوٹتی ہیں اور امکانات کا ایک جہان ہوش ربا طلوع ہو جاتا ہے تو قدیم ادبی مسالک اس کا احاطہ کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں ایسے میں جدیدیت کی تحریک ہی اپنی رفیق قوت تخلیق سے چیلنج کا مقابلہ کرنے کے لئے میدان میں اترتی ہے یہی جدیدیت کا مسلک اور یہی اسکا مزاج ہے۔

جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں مگر رسوم و روایات کی سنگلاخیت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ بات نفسیاتی نوعیت کی ہے جب علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے اور نظر کے سامنے نئے آفاق نمودار ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر سارا قدیم اسلوب حیات مشکوک دکھائی دینے لگتا ہے مگر انسان اپنے ماضی کی نفی کرنے پر مشکل ہی سے رضامند ہوتا ہے اور اس لئے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں اسکی زندگی ایک عجیب سی منافقت کی زد میں آجاتی ہے۔ ذہنی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے اور جذباتی طور پر پرانے زمانے کے ساتھ تاریخ انسانی میں یہ ایک نہایت نازک اور کربناک دور ہے جسے فن کے ذریعے ہی عبور کرنا ممکن ہے ایسے دور میں فنکاروں کا ایک پورا گروہ پیدا ہو جاتا ہے جو انسان کے جذبے اور فہم میں پیدا شدہ خلیج کو پاٹنے کے لئے تخلیقی اپج اور اجتہاد سے کام لیتا ہے اس طور کہ انسان کو ایک نیا ذہن، ایک نیا سماجی شعور اور ایک تازہ تہذیبی رفعت حاصل ہو جاتی ہے اور وہ اعادے اور تکرار کی مشینی فضا سے باہر آ کر تخلیقی سطح پر سانس لینے لگتا ہے کسی بھی دور میں فنکاروں کی یہ اجتماعی کاوش

جو اجتہاد سے عبارت اور تخلیقی کرب سے مملو ہوتی ہے۔ جدیدیت کی تحریک کا نام باقی ہے۔ واضح رہے کہ جذباتی مراجعت اور ذہنی پسقدمی میں جسقدر بعد ہوگا۔ جدیدیت کی تحریک بھی اسی نسبت سے ہمہ گیر اور توانا ہوگی تاکہ جذبے اور فہم میں ہم آہنگی پیدا کرکے انسان کو دوبارہ صحت مند اور تخلیقی طور پر فعال بنا سکے۔ تاہم اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے کہ خود جدیدیت کی تحریک متعدد ذیلی تحریکوں میں تقسیم ہوئی ہے اور ان میں سے ہر تحریک اپنے مخصوص فکری یا سماجی تناظر سے وابستہ ہو کر ایک بالکل مختلف رنگ و روپ میں سامنے آگئی ہے۔ یوں کہ اب اس کا اقبال تک کی تحریک سے بظاہر کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی تحریک نے اردو ادب کے دھارے کا رخ موڑ دیا تھا اور اقبال کے بعد ابھرنے والے فکری رجحانات اسی نئی سمت ہی میں رواں دواں ہیں جن کی نشاندہی اقبال نے کی تھی گو انہوں نے اپنی اپنی گزرگاہ سے اتنے گہرے اثرات قبول کئے ہیں کہ ان میں سے ہر رجحان اپنی جگہ ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے اور جہاں کہیں اسے قبول عام کی سند حاصل ہوئی ہے اور اس کے علمبرداروں کی تعداد میں اضافہ ہوا ہے تو وہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک میں متشکل ہو کر سامنے آگیا ہے۔

ان تحریکوں میں سے ارضی ثقافتی تحریک کا ذکر سب سے پہلے ہونا چاہیئے۔

اردو ادب میں ارضی ثقافتی تحریک کا آغاز تو اسی وقت ہوگیا تھا جب علامہ اقبال نے "ہمالہ" ایسی نظمیں تخلیق کرنا شروع کیں اور "گردش ایام" کو پیچھے کی طرف دوڑنے کا مشورہ دیا۔ یہ گویا اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش کی ایک کاوش تھی مگر اقبال نے بہت جلد اس رویے کو عبور کیا اور کسی ایک خطے سے وابستہ رہنے کے بجائے پہلے سارے کرۂ ارض اور اس کے بعد پوری کائنات سے وابستہ ہوگئے۔ مگر اقبال نے ارضی ثقافتی تحریک کے لئے جو زمین ہموار کی تھی وہ ان کے بعد اس تحریک کے بہت کام آئی۔ ویسے بھی انگریزی کی محکومی کے خلاف جو سیاسی تحریک شروع ہوئی تھی اس کی بنیاد وطن دوستی بلکہ ارض پرستی پر استوار تھی۔ انگریز نے برصغیر کو غلام بنا رکھا تھا اور یہاں کی "مقدس دھرتی" کو اپنے قدموں تلے روند رہا تھا اور برصغیر کے باشندوں کے ہاں ردعمل کے طور پر دھرتی اور اس کے ماضی سے ایک شدید وابستگی پیدا ہوگئی تھی۔ یہی "وابستگی" انگریزی حکومت کے خلاف برصغیر کے باسیوں کا سب سے موثر خفیہ ہتھیار تھا اور بالآخر اس خفیہ ہتھیار کے آگے انگریز کے سارے آلات حرب عاجز ہو کر رہ گئے مگر یہ وابستگی محض دھرتی سے وابستگی نہ تھی دھرتی کے سارے ثقافتی سرمائے، اسکی تاریخ بلکہ اس کے پورے ماضی سے لگاؤ کی ایک صورت بھی تھی۔ برصغیر کے باشندوں کو سیاسی سطح پر ہی نہیں بلکہ تہذیبی سطح پر بھی انگریز نے نیچا دکھایا تھا مثلاً سیاسی سطح پر تو انہیں غلام بنالیا تھا مگر اپنی تہذیبی برتری کی دھاک بٹھا کر ان کے ہاں ایک ایسا طبقہ بھی پیدا کر دیا تھا جو تہذیب کو فرسودہ اور بیکار سمجھنے لگا تھا۔ برصغیر کی تہذیب اور ثقافت کے لئے یہ ایک بہت بڑا خطرہ تھا اور اس لئے اگر یہاں کے باسیوں کے ہاں دھرتی کے ماضی میں غواصی کرنے اور اپنی تہذیبی جڑوں سے قوت اخذ کرنے کا رجحان پیدا ہوا تو یہ ایک بالکل قدرتی امر تھا۔ اردو ادب نے ابل جنگ کے اس ارضی ثقافتی رجحان کی پوری طرح عکاسی کی اور لکھنے والوں

کا ایک ایسا طبقہ پیدا کر دیا جو مغربی تہذیب اور تمدن کے گن گانے کے بجائے (جیسا کہ حالی کے زمانے میں عام تھا) اب اپنی تہذیب اور اپنے ماضی پر فخر کرنے لگا۔ میرا جی اس ارضی ثقافتی تہذیب کا اولین نمائندہ تھا جس نے افکار کی حد تک ہی نہیں اپنے حلیے اور رویے کی حد تک بھی توجہ کو مغربی تہذیب سے منقطع کر کے برصغیر کے ماضی سے وابستہ کر لیا اور ادب میں ایک ایسی روش کو جنم دیا جو غیر ملکی تہذیب اور اس کے مظاہر سے قطع تعلق کر کے اپنی دھرتی کی بوباس سے ایک تازہ رشتہ استوار کرنے پر بضد تھی مثلاً جدید تر غزل کو لیجئے جو ہر چند میرا جی کے بہت بعد وجود میں آئی لیکن جس نے میرا جی کے ارض پرستی کے رجحان سے واضح اثرات قبول کئے۔

ارض سے یہ لگاؤ اردو غزل تک ہی محدود نہیں بلکہ جملہ اصناف ادب میں جذب ہوتا چلا گیا مگر جہاں تک اس تحریک کی فکری جہت کا تعلق ہے اس کا آغاز دراصل لوہا کے اس گروہ سے ہوتا ہے جسے بعض لوگوں نے طنزاً "سرگودھا سکول" کا نام دیا ہے اس گروہ نے واضح انداز میں وطن دوستی کے مسلک کو اختیار کیا ہے اور ارض کے حوالے سے انسان کے اجتماعی لاشعور کو تخلیق کا منبع قرار دے کر تخلیقی عمل کا ایک نیا تجزیہ پیش کر دیا ہے وہ لوگ جو اپنے خاص مقاصد پر ارض وطن کو قربان کرنے کے حق میں تھے۔ اس رجحان سے ہمیشہ ناخوش رہے مگر وہ لوگ جو خاک کے ہر ذرے کو اپنے لئے دیوتا قرار دیتے تھے اس ارضی ثقافتی میلان کو مشعل راہ بنائے رہے۔ اس اعتماد اور یقین کے ساتھ کہ ادب کے سوتے ارض ہی سے پھوٹتے ہیں اور قوم کی پوری تاریخ کے جوہر کو پیش کر دیتے ہیں لہٰذا تہذیبی اور ثقافتی جڑوں سے بے اعتنائی کا نتیجہ ہوا میں معلق ہو جانے کے سوا اور کچھ نہیں نکلتا۔

ارضی ثقافتی تحریک سے صرف میرا جی ہی وابستہ نہ تھے ان کے علاوہ متعدد دوسرے شعراء کے ہاں ارض اور اس کے مظاہر سے لگاؤ کی کوئی نہ کوئی صورت ضرور ابھری ہے۔ افسانہ نگاروں کے ہاں بھی زمینی عناصر سے لگاؤ کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے اس سلسلے میں اردو انشائیے نے بالخصوص ایک ایسے فکری رویے کو فروغ دیا جو مزاجاً ارضی اور اس اعتبار سے قطعاً منفرد اور یکتا ہے۔ دراصل انشائیے نے ماورائی اور نظریاتی بام سے نیچے اتر کر زمین کے لمس کو خود میں سمویا ہے اور فرد کے اس لمحۂ تنہائی کو اجاگر کیا ہے جس میں وہ اپنی پوری ثقافت کا احاطہ کر لیتا ہے۔

جدیدیت کی بڑی تحریک سے پھوٹنے والی دوسری ثانوی تحریک کا نام "ترقی پسند تحریک" تھا۔ ادب میں ارضی ثقافتی تحریک اور ترقی پسند تحریک میں قدرِ مشترک "ارض" تھی مگر ان میں سے ہر ایک نے ارض کے حوالے سے اپنے مخصوص مزاج ہی کا مظاہرہ کیا تھا مثلاً ارضی ثقافتی رجحان کے پیش نظر یہ مقصد تھا کہ اپنے ثقافتی سرچشمے کی تلاش کرے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اس کا منتہا ایک روحانی تشکیل نو تھا اور اسی لئے اس تحریک کی بنت میں روحانی اقدار کے دھاگے واضح طور پر استعمال ہوئے تھے جبکہ اس کے مقابلے میں ترقی پسند تحریک ایک خالصتاً مادی تحریک تھی جس کا مقصد روحانی بالیدگی کا حصول نہیں بلکہ معاشی انصاف کے لئے زمین ہموار کرنا تھا اس مقصد کے لئے ترقی پسند تحریک ان تمام فرسودہ اور رجعت پسند عناصر کے استحصال پر بضد تھی جو کہ ترقی پسند معاشرے کی تشکیل میں مزاحم تھے

ہیں اور استحصال کی فضا کو قائم رکھنے کے لئے اپنا سارا زور صرف کر دیتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کا اصل مقصد سماجی انجماد کو توڑ کر قرنوں صدیوں پرانے اور ظالم استحصالی نظام سے نجات دلانا تھا تاکہ وہ ایک آزاد اور باعزت شہری کی طرح بسر اوقات کر سکے۔ یوں دیکھئے تو ترقی پسند تحریک بنیادی طور پر ایک اخلاقی تحریک بھی تھی مگر اس کا اخلاقی نظام کسی خاص مذہبی نظام کے حوالے سے نہیں بلکہ عمومی انسانی اقدار کے حوالے سے مرتب ہوا تھا۔ اصلی طور پر اس تحریک کا تعلق سیاست اور معیشت ہی کے ساتھ قائم ہونا چاہیئے تھا کیونکہ جس میدان میں یہ تحریک سرگرم رہنا چاہتی تھی وہ اس عقبی دنیا سے خاصا دور تھا جہاں ہونے اور نہ ہونے کی کیفیت مسلط رہتی ہے اور جہاں سے تخلیقی ادب کے سوتے پھوٹتے ہیں مگر چونکہ اس تحریک کے نام لیوا اپنے مقاصد کے حصول کے لئے ہر حربے کو استعمال کرنا چاہتے تھے اور چونکہ ادب معاشرے کو بدلنے میں ایک اہم کردار ادا کر سکتا ہے لہٰذا انہوں نے اپنی تحریک میں اس بات کو بطور خاص شامل کر لیا کہ ادب کو معاشی مساوات کے حصول کے لئے استعمال کیا جائے۔ اس کا نقصان یہ ہوا کہ وہ لوگ جو ذریعے کو مقصد کے تابع کرنے کے حق میں تھے اعلیٰ تخلیق کے بجائے صرف پمفلٹ لکھنے کی حد تک ہی کامیاب ہو سکے۔ دوسری طرف وہ ترقی پسند ادبا جنہوں نے صرف زبانی کلامی ادب کو ایک خاص مقصد کے تابع کیا تھا مگر تخلیقی لمحات میں قطعاً غیر شعوری طور پر ایک آزاد تخلیقی فضا میں آجاتے تھے یقیناً اچھا ادب تخلیق کرنے میں کامیاب ہوئے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو تخلیق کار تخلیقی عمل سے گزرنے کے دوران میں نہ ترقی پسند ہوتا ہے نہ رجعت پسند، نہ ہندو نہ مسلمان، نہ سرمایہ دار نہ مزدور بلکہ صرف تخلیق کار ہوتا ہے اور تخلیقی رس کے سحر میں پوری طرح مقید ہونے کے باعث ان جملہ سیاسی، معاشی یا مذہبی مقاصد کو فراموش کر چکا ہوتا ہے جو اس کی عام زندگی پر مسلط ہو کر اسے دائیں یا بائیں محاذ کے سپرد کر دیتے ہیں۔ لہٰذا ترقی پسند تحریک نے جب شعوری طور پر ادبا کو ایک خاص سیاسی مسلک اختیار کرنے اور پھر اسی مسلک کے مطابق ادب تخلیق کرنے کی تلقین کی تو اس سے ادب کو نقصان پہنچا تاہم وہ ترقی پسند ادبا جنہوں نے ترقی پسندی کے مسلک کو اسی حد تک اختیار کیا تھا جس حد تک مذہب یا پیشہ یا سیاسی پارٹی کو کیا جاتا ہے مگر جو تخلیقی لمحے میں "آزاد" ہو گئے تھے یقیناً اچھا ادب تخلیق کرنے میں کامیاب ہوئے۔ فیض، کرشن چندر اور سعادت حسن منٹو اور دوسرے ترقی پسند ادبا کی بعض تخلیقات کو اس سلسلے میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

جدیدیت کی بڑی تحریک سے پھوٹنے والے تیسرے ثانوی رجحان کو "نو ترقی پسند تحریک کا نام ملنا چاہیئے۔ اس تحریک کو بریم نوجوانوں کی تحریک کا نام بھی دیا گیا ہے۔ دراصل ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ نوجوان ادبا کا ایک پورا طبقہ پیدا ہو گیا تھا جو ہر شے سے ناراض تھا۔ مذہب، معاشرتی اقدار، زبان کا مروجہ اسلوب حتیٰ کہ زندگی کا رائج پیرایہ تک اسے ناپسند تھا۔ صاف نظر آتا تھا کہ یہ طبقہ یورپ کی اس تحریک سے متاثر تھا جسے وجودیت کی تحریک کا نام ملا ہے۔ وجودیت کا فلسفہ چند اساسی اور بنیادی نظریات پر استوار تھا مثلاً ایک یہ کہ جوہر کے مقابلے میں وجود کو اولیت کا درجہ حاصل ہے دوسرا یہ کہ زندگی بے معنویت سے عبارت ہے۔ اس سلسلے میں کسی نس کی اسطورہ پیش کی گئی کہ

انسان کے جملہ اقدامات قطعی بے معنی ہیں) تیسرا خوف، مایوسی، متلی کی کیفیت ایسے نفسیاتی مظاہر کے وجود کا احساس چوتھا فرد کی دروں بینی میں دلچسپی پانچواں "انتخاب" کی ضرورت چھٹا مابعد الطبیعاتی نظام کی نفی، ساتواں (سارتر کے حوالے سے) مکمل وابستگی کا نظریہ وغیرہ اردو ادب کے ناراض نوجوانوں نے اپنی پہلی یلغار میں "مکمل وابستگی" کے نظریے کو پس منظر میں رکھا مگر وجودیت کے باقی نظریات کا کھلم کھلا پرچار کرنے لگے البتہ انہوں نے ایک جدت یہ کی کہ ان نظریات میں وٹ گن اسٹائن کی علامتی اشاری زبان SIGN LANGUAGE کے تصور کو شامل کر لیا چونکہ ترقی پسندوں نے وٹ گن اسٹائن کو ایک بورژوا مفکر قرار دیا ہے۔ اور خود وجودیت کے فلسفے کو بھی بورژوائی رنگ کا مظہر تصور کیا ہے لہٰذا ناراض نوجوانوں کی اس تحریک پر اول اول غیر ترقی پسند تحریک کا گمان ہوتا تھا مگر کچھ زیادہ عرصہ نہ گزرا تھا کہ اس تحریک کے نام لیواؤں نے بے معنویت کے احساس کو بورژوائی نظام کی پیداوار قرار دیا اور وجودیت کی تحریک سے سارتر کے "مکمل وابستگی" کے تصور کو کاٹ کر الگ کر لیا اور ان دونوں نظریوں کو اساس بنا کر ترقی پسندی کا ایک نیا ایڈیشن شائع کر دیا۔ مگر اب یہ ترقی پسند تحریک نہیں بلکہ نو ترقی پسند تحریک کہلائی تاہم چونکہ دونوں میں قدر مشترک نیز مقصد اور طریق کار ایک ہی تھا لہٰذا سطح پر آنے کے بعد نو ترقی پسند تحریک کچھ زیادہ دیر تک اپنی انفرادیت کو قائم نہ رکھ سکی اور ترقی پسند تحریک میں مدغم ہو گئی۔ ویسے بھی اب اس تحریک کے نام لیوا "نوجوان" نہیں ہیں بلکہ بعض تو بوڑھوں میں شمار ہونے لگے ہیں لہٰذا جذباتیت کے منہا ہو جانے کے بعد اس تحریک کا شور قریب قریب ختم ہو گیا ہے مگر اس تحریک نے اردو زبان اور ادب کو جو نقصان پہنچایا تھا "بطریق احسن" پہنچا دیا ہے۔ آج اگر نوجوان "نثری نظم" کے سلسلے میں جذباتی ہو گئے ہیں یا ادبی اقدار تک کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھتے ہیں یا زبان کی شکست و ریخت کو اپنا مسلک بنائے پھرتے ہیں تو یہ سب کچھ اسی تحریک ہی کا شاخسانہ ہے۔

اردو ادب میں ترقی پسند تحریک

ڈاکٹر حنیف فوق

ادب ہمیشہ سے ارتقائی مدارج طے کرتا آیا ہے اور اگرچہ اردو ادب کی ابتدا فارسی کی ناگزیر تقلید سے ہوتی ہے لیکن جلد ہی ہندوستانی تمدن نے اپنا اثر دکھانا شروع کر دیا قلی قطب شاہ کے یہاں پہلی چونکا دینے والی انفرادیت ملتی ہے۔ میر کا خلوص عشق اور گہری داخلیت ایسے عناصر نہیں جو حیات لطیف پر اثر انداز ہو کر جذبات کو سریع تر نہ کر دیں۔ سودا کے ہجویہ قصیدوں میں ہمیں اس دور تمدن کی جھلک صاف نظر آجاتی ہے جسے جاگیردارانہ بنیادوں پر استوار کیا گیا تھا اور خوشامد غیبت اور بدگمانی جس کے جزو لاینفک تھے اسی طرح لکھنوی شاعری کا وہ دور جس میں آورد اور تکلف کے سوا کچھ نہ تھا۔ اس زمانے کے تمدن کا صحیح نقشہ ہے اور اس تکلف کا آئینہ دار ہے جو افراد کی ذہنیتوں میں رچ گیا تھا۔ مشرق و مغرب کا ایک اہم مقام اتصال دہلی کالج تھا۔ رفتہ رفتہ انگریزی خیالات نے ہندوستانی دماغوں کو متاثر کرنا شروع کر دیا اور ہمارے ادب پر انگریزی رجحانات کا گہرا اثر پڑا۔ اس اثر کو ڈاکٹر عبداللطیف نے اپنی کتاب THE INFLUENCE OF ENGLISH LITERATURE ON URDU LITERATURE میں بہت اچھی طرح واضح کیا ہے۔ ان جدید رجحانات نے نیا زاویۂ نگاہ پیدا کیا اور غدر کے بعد سے اردو ادب میں نئی تحریکوں کی ابتداء ہوئی۔ ادب گزشتہ جنگ عظیم سے بھی متاثر ہوا۔ ان اثرات نے ذہنوں پر متعدد نقوش چھوڑے اور کئی رجحانات نے نشوونما پائی۔ اس زمانہ میں بہت سی ادبی تحریکیں اٹھیں جن میں سب سے اہم ترقی پسند تحریک تھی جو صد ہزار مخالفتوں اور بیشمار خامیوں کے باوجود بھی بڑی حد تک کامیاب رہی۔ ؎

چھا گئی آشفتہ ہو کر وسعتِ افلاک پر
جس کو نادانی سے ہم سمجھے تھے اک مشتِ غبار

اصل بات یہ ہے کہ مختلف مادی واقعات مختلف نقوش افراد کی ذہنیتوں پر مرتسم کر دیتے ہیں۔ جو غیر محسوس طریقے سے ادب پر اثر انداز ہوتے ہیں اور جدلیات (DIALECTIC) کا یہ سلسلہ عمل و ردعمل جاری رہتا ہے اور کسی اہم موقع کا جوریا۔ یہاں تک کہ وہ موقع ملتے ہی آتش فشاں کی طرح پھیل کر سارے عالم امکاں کو آغوش میں لے لیتا ہے۔ ترقی

پسندی بھی ان ہی مختلف میلانات و رجحانات اور اثرات و عوامل کا نتیجہ ہے لہٰذا اسے پوری طرح سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم اس سے ذرا قبل کے ادبی خیالات و رجحانات کا جائزہ لیں۔

اس دور کے نثر نگاروں میں ہمیں ابوالکلام آزاد، نیاز، مجنوں، ل۔ احمد، سلیمان ندوی، سجاد حیدر، عبدالحق، عبدالقادر، حسن نظامی، پطرس، خلیقی، عبدالماجد، سلطان حیدر جوش، رشید احمد صدیقی، مسعود حسن رضوی، احمد شجاع، عظیم بیگ، شوکت تھانوی، ملا رموزی، مہدی افادی، سجاد انصاری، ناصر علی اور فرحت دہلوی وغیرہ کی شخصیتیں نظر آتی ہیں اور شاعری میں اس دور کے نمائندے اقبال، حسرت، فانی، جعفر، شاد، ظفر علی، عزیز اور صفی لکھنوی وغیرہ ہیں۔ حفیظ، اختر شیرانی اور جگر بھی اسی گروہ میں شامل کئے جا سکتے ہیں کیونکہ وہ ذہنی طور پر اس دور سے زیادہ قریب ہیں۔

اقبال، ظفر علی خاں اور ابوالکلام آزاد تینوں مختلف میدان میں گامزن ہوتے ہوئے بھی کچھ مشترک خصوصیات کے حامل ہیں تینوں کے ذہنی نشوونما مذہبی فضا میں ہوئی ہے اور ان کا شعور اسی فضا میں پروان چڑھا ہے مذہب کا رنگ انکی تخلیق میں نمایاں ہے۔ ان میں سب سے اہمیت اور رنگ دوام اقبال کو حاصل ہے۔ اس کا "تصور زندگی" ترقی پسند نظریے سے بیحد مماثلت رکھتا ہے اور بقول فراق گورکھپوری اس کا خنجر وقت کے سینے میں اترتا جائے گا۔ ابوالکلام آزاد بھی صاحب طرز انشاء پرداز کی حیثیت سے باقی رہنے کا استحقاق رکھتے ہیں۔ ظفر علی خاں کی صحافت نثر اور نظم دونوں میں ادب کی حدوں کو چھو لیتی ہے لیکن مجموعی طور پر اس دور کی تخلیقات کو وقت کا دھارا بہت پیچھے چھوڑ گیا ہے۔

پہلی جنگ عظیم کی سختیاں جھیلے ہوئے تھکے ماندے سپاہی واپس لوٹے تو ایک حیرت انگیز ردعمل شروع ہوا۔ اخلاقی قوانین کی دھجیاں اڑ چکی تھیں، حیات انسانی کی بے مائیگی پیش نظر تھی اور لوگ یہ جان چکے تھے کہ بڑے سے بڑا انسانی اصول بھی سنسناتی گولیوں کی بوچھاڑ میں سپر نہیں بن سکتا اور اس دور ابتلا و آزمائش میں اگر کوئی راحت تھی تو محض لمساتی اور اگر کوئی لذت تھی تو صرف جسمانی، ذہن اس راستے پر اتنا آگے بڑھ چکا تھا کہ تذبذب اور تشکیک کے لئے بھی کوئی گنجائش باقی نہیں رہی تھی لہٰذا لازمی طور پر گھنی زلفوں کے سائے میں پناہ لی گئی۔ عشرت لمحوں کا فلسفہ ابھر آیا اور دھڑتے سے۔

بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست

پرعمل ہونے لگا۔ ایسی حالت میں جان رسکن (JOHN RUSKIN) یا حالی کی قائم کی ہوئی ادب اور اخلاق کی وابستگی کب تک باقی رہتی۔ ایپیقورس (EPICURUS) کے فلسفۂ لذت کو پھر سے پڑھا گیا اور اسمیں نئے مطالب ڈھونڈے گئے کیونکہ ذہن اس طرف رجوع ہو چکا تھا کہ کسب لذت ہی مقصد آفرینش ہے اور یہی ہر ذی حیات و ذی روح مخلوق کی زندگی کا نصب العین ہے۔ ادب کو آسکر وائلڈ (OSCAR WILDE) نے زندگی سے الگ ایک

جداگانہ حیثیت بخشی۔ تھکے ہوئے دماغ کسی "ساحر الموط" کی تلاش ہی میں تھے لہذا اس نظریے کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی اور ادب برائے ادب کا راگ گایا گیا۔ آسکر وائلڈ نے کہا کہ صحیح آرٹسٹ وہی ہے جو عوام کا ذرہ بھر اثر قبول کئے بغیر صناعی کئے جائے وہ اخلاقیات کے مروجہ اصولوں کی عظمت سے منکر اور فن کی آزادی کا علمبردار تھا ہمارے اس وقت کے نوجوان ادیب بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہے ان میں سب سے نمایاں مثال نیاز فتحپوری کی ہے جو ادب کے جمالیاتی دور کے سب سے بڑے نمائندے ہیں اسی عہد میں مغربی ادیبوں کے ترجمے بھی خوب ہوئے اور خصوصیت سے آسکر وائلڈ کی ایک کہانی "THE ROSE AND THE NIGHTINGALA" تو اتنی بار پیش کی گئی کہ تقریباً ہر اردو پڑھا لکھا اس سے واقف ہوگیا۔

ترقی پسندوں پر عریاں نگاری کا الزام لگایا جاتا ہے لیکن ادب کا مطالعہ کرنے والے جانتے ہیں کہ اس جمالیاتی دور میں پہلی بار مروجہ اخلاقی قدریں ادب کے جمالی تصور سے ٹکرائیں یوں تو ہمارے ادب میں کوئی زمانہ ایسا نہیں رہا تھا جس میں نمائش جنس عام نہ رہی ہو یہ صرف جرأت و مومن ہی نہیں تھے جنھوں نے جنسی موضوع مقصود بالذات طریقہ سے پیش کیا ہو اس حمام میں سب قدماء کی حالت ایک سی ہے۔ رنگین اور انشاء کی ریختی قدیم دور کی عیاشانہ ذہنیت کا کافی ثبوت ہے ریختی کو چھوڑیئے کہ معترضین اسے ایک بدنام صنف کہہ دیتے ہیں۔ ہمارے شعراء کے دیوان کھنگالئے یہ تر دامنی آپکو کہاں نظر نہ آئے گی ۔ محمد قلی قطب شاہ ان قدیم ترین شاعروں میں ہے جن کا دیوان دستیاب ہو چکا ہے۔ اس کے یہاں بھی جنسی احساس اور جسمانی عشق کی مثالیں پیش پیش ہیں۔ ولی اپنی اس آواز میں کہ "چھمک پاؤں کے بھابجھے کی جھنکار سناتی جا" تنہا نہیں ہیں اردو کا کوئی شاعر اس مطالبۂ زندگی سے غافل نہیں رہا ہے اور نہ رہ سکتا ہے۔ داغ کے نسبتاً "مہذب" اشعار لے لیجئے۔

وعدے پہ مری ان کی قیامت کی ہے تکرار
اور بات ہے اتنی کہ ادھر کل ہے ادھر آج

لطف ہے میں بھی شب وصل کہیں چھپ رہتا
آدمی ان کا مری ٹوہ میں گھر گھر پھرتا

مومن اور غالب کو دیکھئے۔

لے شب وصل غیر بھی کاٹی ۔ تو مجھے آزمائے گا کب تک (مومن)

بغل میں غیر کی آج آپ سوتے ہیں کہیں ورنہ
سبب کیا خواب میں آکر تبسم ہائے پنہاں کا ۔ (غالب)

ریاض اور انشا کے کچھ اشعار "مشتے نمونہ از خروارے" کے طور پر ملاحظہ ہوں۔

کوئی منہ چوم لے گا اس نہیں پر — شکن رہ جائے گا یونہی جبیں پر

اس طرح کہ گھنگھرو کوئی چھاگل کا نہ بولے — جب چھم سے چلیں گود میں پیچھے سے اٹھا لے

آڑی ہیکل کو چوم ہی لے گی — وہ چیز جو کچھ اٹھی ہے

کسی سے وصل میں سنتے ہی جان سوکھ گئی — چلو ہٹو بھی ہماری زبان سوکھ گئی (ریاض)

کچھ اشارہ جو کیا میں نے ملاقات کے وقت — ٹال کر کہنے لگے دن ہے ابھی رات کے وقت (انشا)

یہ وہ اشعار ہیں جو بغیر کسی کوشش کے ذہن میں آگئے ورنہ کس کا جگر ہے کہ فحاشی کے اس بحر بیکراں میں شناوری کرے جن شعراء نے سراپا لکھا ہے دیکھئے ہر ہر عضو کا تذکرہ کیا کیا مزے لے کر کیا ہے اگر مثنوی خواب وخیال میں میر اثر "زیر ناف" کی تعریف میں اشعار پر اشعار لکھتے جاتے ہیں تو میر حسن بھی "گل نارسیدہ" کو "رسیدہ" بنانے کی خاطر حسن اور عشق کھول دیتے ہیں۔ گلزار نسیم میں تو رعایت لفظی نے بہت کچھ پردہ رکھ لیا ہے لیکن مرزا شوق نے بہار عشق میں بوس وکنار کا بیان جس طرح چٹخارے لے لے کر کیا ہے کس سے پوشیدہ ہے۔ لکھنوی شعراء میں امانت و رند وغیرہ کے یہاں کبھی "صراحی سے شیشے کا گلا" آکر مل جاتا ہے اور کبھی شوق سے عرم کھولے جاتے ہیں یا جب کبھی خلوت میں گلے سے ملتے ہیں تو شرم وحیا تھکی ماندی بے حیائی کے آغوش میں نظر آتی ہے۔

یہ سب عریاں نگاری خود قدما کی ذہنی پیداوار تھی لیکن اس جمالیاتی دور میں آسکر وائلڈ وغیرہ کے اثر سے نیاز، مجنوں اور دیگر متعدد ادیبوں نے اخلاقی قدر (MORAL VALUE) کو ماننے سے انکار کر دیا اس گروہ میں سجاد حیدر، مہدی اور سجاد انصاری بھی شامل تھے اقبال کا یہ شعر اسی دور کے متعلق ہے:-

ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس

آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

اگرچہ قاضی عبدالغفار نے بھی "لیلیٰ کے خطوط" میں عورت کی یک رخی تصویر کھینچی ہے لیکن نیاز اور مہدی وغیرہ نے تو بڑی حد تک صنف نازک کی پرستش شروع کر دی۔ اسی زمانے میں عظمت اللہ خاں نے ہندی کی سبک بحروں میں عورت کے نازک جذبات کی ترجمانی کی اور خالص جسمانی احساس کی تصویریں بھی کھینچیں انکی نظم "سندر جوبن سندر بنا ہے صورت گوری ہو یا کالی" میں محبت کی جسمانی قدر نکھر کر سامنے آجاتی ہے اسی طرح "یالی بیوی سے" جسم کی دبی ہوئی آگ سے متعلق احساسات کی اچھی تصویر ہے اس دور میں شکسپیئر کی ایک نظم کا آزاد ترجمہ ہوا جس میں یہ اشعار بھی موجود تھے۔

چھپا چھپا پڑے سینہ کہ جس پہ ریخ بستہ | بُرودجِ سنگ ہیں یہ کیا غضب ہے، رجن کا ابھار
سرے پہ جن کے عیاں ہیں گلاب کی کلیاں | یہ غنچے ہیں کہ جنھیں نذر لائی فصلِ بہار

بہرحال زمانہ کی ارتقائی جبلت نے اپنا اثر دکھایا اور کچھ دنوں بعد اس طرزِ خیال کی تازگی اور شگفتگی ختم سی ہوگئی۔ اس دور کے بیشتر اہلِ قلم پر جو تنقید حامد حسن قادری نے "داستانِ تاریخ اردو" میں فرمائی بہت درست ہے۔ وہ کہتے ہیں:۔

"ابوالکلام آزاد کی عالمانہ اور شاندار نثر البلال سے شروع ہو کر تفسیرِ قرآن تک رہی پھر ہلکی پڑ گئی نیاز فتحپوری کی نثر میں شاعری اور رنگینی کچھ عرصہ جاری رہ کر ختم ہوگئی اور نثر میں نثر لکھنے لگے۔ خواجہ حسن نظامی نے زبان میں چٹکلوں کا مزہ پیدا کیا، چٹکیاں لیں گدگدیاں کیں لیکن اتنی بھی حد ہوئی۔ ملا رموزی نے اردو کو گلابی رنگ دیا یعنی گلابی اردو کے نام سے ملایانہ لفظی ترجمہ کا طرز رکھا لیکن یہ طرز پختہ نہ تھا، ڈھل گیا پھر مزاحیہ رنگ اختیار کیا، اب وہ بھی پھیکا رہ گیا ہے۔ رشید احمد صدیقی نے طنزیات میں انفرادی طرز نکالا شوخی میں ادبیت پیدا کی۔ لفظوں کے معنی اور معنوں کے لفظ ایجاد کئے لیکن یہ اسلوب تھکا دینے والا تھا تھک کر بیٹھ رہے۔"

دراصل یہ سب اس بات کا نتیجہ تھا کہ پیشِ نظر کوئی جہاں ستاں جلوہ گاہِ حسن نہ تھی اس انتشارِ خیال کی ذمہ داری لاادریت اور لامقصدیت کے سر بھی ایک ایسے رجحان کی ضرورت شدت سے محسوس ہو رہی تھی جو شعراء اور ادیبوں کی فرسودہ روایات کی تقلید سے آزاد کرے لیکن گمراہ نہ کرے ادب اور زندگی میں جو تعلق براہِ راست یا بالواسطہ ہے اسے اجاگر کیا جائے مقامی رنگ گہرا ہو جائے کشمیر کے بہار بردوش مناظر، گلپاش وادیوں اور راحت ستاں خیال کے سحر اثر اور پرکار پھولوں کی بھینی بھینی خوشبو سے قطع نظر، بوسیدہ چھپروں، نیم برہنہ انسانوں اور گرسنہ گروہوں پر بھی نظر ڈالی جائے جھیل ڈل اور چوپاٹی کی سیر بہت ہو چکی۔ اب پنگھٹ اور چوپال کی طرف کیوں نہ متوجہ ہوا جائے دراصل سیاسی پیچیدگیاں، معاشی دشواریاں، مجلسی پابندیاں، اقتصادی مصائب، معاشرتی جکڑ بندی اور تعلیم یافتہ طبقہ کی بیکاری ایسے مسائل تھے جنھیں ادب میں سموئے بغیر چارۂ کار نہ تھا ہم جن مصائب میں گرفتار تھے ان کے متعلق سوچنا ہر ادیب کا فرضِ اولین تھا زمانہ کی ارتقائی اور انقلابی دھارے کچھ اس طرح مل گئے کہ ان کے امتزاج سے ترقی پسندی کی تخلیق ناگزیر ہوگئی ٹھوس زندگی اپنی پوری تلخیوں کے ساتھ ہمارے پیشِ نظر تھی ہمارے واسطے ناممکن تھا کہ زندگی سے فرار ہو سکیں۔ قدما ہمیشہ سے عمومیت پسند تھے مگر اب لازم تھا کہ خصوصیت پر بھی توجہ کی جائے وہ اپنی فطری افتاد کی وجہ سے داخلیت کی اڑ پکڑتے تھے اور اس سماج کے مزاحم نہ ہوتے جس میں (اقبال کے الفاظ میں) بچے صوفی و ملا ملوکیت کے بندے تھے تمام ادب کو کسی ٹھوس چیز کی ضرورت تھی۔ وقت کا تقدم "گناہ کی راتیں" اور شاعرے

انجام" سے کہیں آگے بڑھ چکا تھا لیکن ہمارے ادیب ایک لڑکا اور ایک لڑکی کے سوا ظاہرہ فن کا کوئی میدان ڈھونڈ ہی نہ سکے تھے ان پر یہ شعر بالکل صادق آتا ہے ۔ ؎

خلوص عشق نہ جوش عمل نہ دردِ وطن
یہ زندگی ہے خدایا کہ زندگی کا کفن

لیکن زمانہ فرسودہ طریقوں سے بیزار ہو چکا تھا ایک نئی زندگی اور نئے جوش عمل کی روح بیدار ہو رہی تھی اقبال نے اسے محسوس کیا اور کہنہ پیکر میں نئی روح کے آباد کرنے کا پیغام دیا وہ پہلا شخص تھا جس نے :-

"کریں گے اہل نظر تازہ بستیاں آباد"

کا راگ گایا۔ وہ امیر کی "مال مستی" اور فقیر کی "حال مستی" سے اتنا بیزار تھا کہ محض تعمیر پر اکتفا نہیں کی اور "پیغام خدا فرشتوں کے نام" میں صاف صاف کہہ دیا کہ

"جو نقش کہن تم کو نظر آئے مٹا دو"

زمانہ رفتہ رفتہ ارتقائی منازل طے کر رہا تھا کارل مارکس کے معاشی نظریئے نے ۱۹۱۶ء کے بعد سے نوجوانوں کے دل و دماغ کو خاص طور پر متاثر کرنا شروع کر دیا۔ ۱۹۲۹ء میں جب جواہر لال صدر کانگریس ہوئے تو یہ خیالات کچھ اور سرعت سے پھیلنے لگے یہاں تک کہ ۱۹۳۵ء میں ایک باقاعدہ جماعت کانگریس میں، کانگریس سوشلسٹ کے نام سے قائم ہو گئی۔ ادھر روس میں کئی ادیبوں نے ادب کو نئی دھڑکنیں عطا کی۔ ٹالسٹائی اور گورکی نے ادب اور عوام کی وابستگی گہری کر دی اور چیخوف نے ادب کو زندگی کا آئینہ دار بنا دیا اسی کے ساتھ ساتھ پرانے نظام کے خلاف نئی بغاوت کی رو دنیا کے تقریباً ہر ملک میں دوڑ گئی۔

ہندوستان میں ان نئے رجحانات کا اعلان انجمن ترقی پسند مصنفین کی طرف سے ملک کے معتدر رسائل وجرائد میں ہوا رسالہ اردو ۱۹۳۶ء میں اس اعلان نامے کی روح یہ جملے تھے :-

"ادبیات اور فنون لطیفہ کو قدامت پرستوں کی مہلک گرفت سے نجات دلائی جائے انکو عوام کے دکھ سکھ اور جدوجہد کا ترجمان بنا کر اس روشن مستقبل کی راہ دکھلائی جائے جس کے لئے انسانیت اس دور میں کوشاں ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنائے۔ یہ بھوک افلاس اور سماجی غلامی کے مسائل ہیں :-

عبدالحق، نیاز اور پریم چند بھی اس تحریک کے آغاز میں شریک تھے۔ پریم چند کی کہانی "کفن" اس تلخی کی آئینہ دار

ہے۔ جہاں سے ہمارے ادب میں نئے موڑ کی ابتدا ہوتی ہے ہمارے ادب میں سماج کے رستے ہوئے زخموں کی مصوری سب سے پہلے "انگارے" کے ذریعہ سے کی گئی۔ رشید جہاں، احمد علی اور سجاد ظہیر وغیرہ کے تیغ اور تیز نشتروں نے ہلچل سی مچادی، وہ تہہ در تہہ حجاب جس میں زندگی کو پوشیدہ رکھا گیا تھا، چاک کردیئے گئے۔ ترقی پسندوں نے ادب کے جسم کا محض لباس ہی نہیں بدلا بلکہ اس کی روح تک تبدیل کردینے کا ارادہ کرلیا لہٰذا بہت سے قدامت پسند چیخ اٹھے۔ اس میں شک نہیں کہ "انگارے" میں ایک بھی افسانہ ایسا نہیں تھا جو آج کے بدلے ہوئے معیار تنقید پر پورا اتر سکے ان افسانوں میں باقی رہ جانیوالے عناصر کی آمیزش نہیں تھی اور بعض جگہ انتہا پسندانہ طرز عمل قبل کے انتہا پسندانہ نظریات کا ردِعمل ہے لیکن عدم توازن اور ضرورت سے زیادہ جوش ایسی خامیاں ہیں جو ہر نئی تحریک کا لازمی عنصر ہیں زمانہ کی بڑھتی ہوئی لے خود ہم آہنگ و توازن قائم کردیتی ہے لہٰذا ان خامیوں پر بھی ترقی پسند ادیبوں کو بہت زیادہ مطعون کرنا درست نہ تھا۔

مثال کے طور پر یگانہ نے "باقیات فانی" پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "ادب کا یہ کام نہیں کہ چند مادی اقدار میں انقلاب پیدا کردے"۔ ترقی پسندوں کی تحریک شروع ہوئی تو اس قسم کے خیالات کا بھی ردِعمل ہوا۔ چنانچہ کرشن چندر نے الطاف مشہدی کی کتاب "تصویر احساس" پر مقدمہ لکھتے ہوئے تحریر کیا کہ ان کے اور ان کے بہت سے ساتھیوں کے نزدیک محض وہ ادب جو مزدوروں، کسانوں اور پست طبقوں کی نمائندگی کرے اچھا ہے اور جو سرمایہ داروں اور جاگیرداروں کی حمایت کرے یا خاموش رہ جائے بُرا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ نظریہ بڑی حد تک صحیح ہوتے ہوئے بھی پوری طرح قابل قبول نہیں ادب کو اس طرح دائروں میں محدود نہیں کیا جاسکتا "روٹی" کا مسئلہ اس میں شک نہیں کہ بیحد اہم مسئلہ ہے مگر انسانیت کی منزل آخر نہیں۔ ارتقاع انسانیت کی راہ میں معاشی مسئلہ کا قابل اطمینان حل چراغ راہ بن جاتا ہے منزل کی جگہ نہیں لے سکتا اسی طرح محض انقلابی نعرے لگاکر کوئی شخص ترقی پسند نہیں ہوجاتا۔ ادب کا کیا کہیئے اب تو سیاست سے نعرہ زنی، SLOGANISM، کا دور کب کا گذر چکا ہے ادب پہلے ادب ہے بعد میں کچھ اور۔ اسے بے شک زندگی کا ترجمان ہونا چاہیئے مگر ایسا مشاہدہ غلط ہوگا جو تصور پرستی کی رنگین عینک سے کیا جائے۔ ترقی پسند جس حقیقت نگاری کا دعویٰ کرتے ہیں اس لحاظ سے بھی انہیں بے بنیاد تصوریت سے بعد ہونا چاہیئے خوشی کی بات ہے کہ بعض ترقی پسند مصنفین بھی دکل کے ہی سہی)، اس نظریے کو تسلیم کررہے ہیں۔ پروفیسر احمد علی کہتے ہیں کہ:۔

"دنیا میں صرف ایک مریخ ستارہ نہیں بلکہ ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں"۔

اگرچہ یہ ممکن ہے کہ بعض حیثیتوں سے اور اکثر ادیبوں کے نزدیک اشتمالیت دنیا کی مصیبتوں کا واحد حل ہو لیکن ادب کی

سب سے بڑی شرط یہی ہے کہ انسانی محسوسات کے تاروں کو چھیڑ سکے یہ نہیں کہ وہ پرولتاریہ انقلاب (PROLTERIST REVOLUTION) میں کس حد تک مفید ہو سکتا ہے اور یہ شرط اسوقت پوری نہ ہو گی جب تک آرٹسٹ کی تخلیق میں اس کا "لہو ترنگ" نہ چھلکے گا۔ اس کے بعد ہی ادب کے پرولتاری انقلاب میں معاون ہونے کا سوال پیدا ہوتا ہے اور پھر انقلاب پسندی بھی ادب کی ایک مثبت قدر بن جاتی ہے جہاں تک مذہب کی تضحیک اور ترقی پسندی کا تعلق ہے ترقی پسند ادیبوں نے کوئی ایسی نئی بات نہیں کہی ہے جسے قدما نہ کہہ چکے ہوں اگر اقبال ؎ خداوندا خدائی درد سر ہے کہہ سکتا ہے تو اس کی توضیح کرنے پر ترقی پسند ادیب کیوں ہدف ملامت بنایا جائے۔ واعظ، شیخ، قاضی، ناصح، محتسب، ائمہ دین، رسول یہاں تک کہ خدا کے ساتھ تمسخر جو قدیم شعراء نے روا رکھا ہے اس سے آگے بڑھنا نہ جائز ہے نہ ممکن۔ اگر غالب اپنے معشوق کو اس ڈر سے خدا کے حوالے نہیں کرتے کہ کہیں بقول جوش ان کی غیبت میں "اونچ نیچ" نہ ہو جائے تو اقبال بھی کبھی شیطان کو رومانی ہیرو بنا کر اس طرح پیش کرتے ہیں کہ دل یزداں میں کانٹے کی طرح کھٹک جائے اور کبھی لینن کی زبان سے یوں شکوہ سنج ہوتے ہیں۔

تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندۂ مزدور کے اوقات

ترقی پسند مذہب کی روح سے نہیں بلکہ عقائد پرستانہ عصبیت اور اسکی توہم پرستی سے برسر جنگ ہے مذہب کے اجارہ داروں نے مذہب کو افیون بنا کر پیش کیا تاکہ قوائے عمل مضمحل ہو جائیں۔ انھوں نے قناعت پسندی کی تعلیم دی اور موہوم آخرت کا خوشگوار سہارا۔ ترقی پسند ادیبوں کی کوشش صرف اتنی ہے کہ مذہب کے اس غلط تصور کی بیخ کنی کی جائے۔ اقبال بھی تو کہہ چکے ہیں:۔

طبع مشرق کے لئے موزوں یہی افیون تھی
ورنہ قوالی سے کچھ کمتر نہیں علم کلام

اس میں شک نہیں کہ بعض جگہ اس قسم کے غیر سنجیدہ خیالات نظر آجاتے ہیں کہ:۔

تیرا اک بندہ تجھ کو روتا ہے
اے خدا مر گیا کہ سوتا ہے
؎ کسے خبر تھی کہ فاقوں سے مر رہا تھا خدا

؎ خدا کا جنازہ لئے جا رہے ہیں فرشتے

لیکن اس کی مورد الزام ترقی پسندی نہیں وہ مشینی عہد ہے جہاں تمام لطیف جذبات اور ارفع خیالات کو سرمایہ دار ہاتھوں کی گرفت گھونٹ دیتی ہے ذہن ہر طرف سہارا ڈھونڈتا ہے اور کہیں سہارا نہیں ملتا۔

ترقی پسند ادب نے ہمارے سامنے زندگی کے نئے زاویے پیش کئے ہیں اور معاشرت کے نئے پہلوؤں کی عکاسی کی ہے۔ قدیم دور میں جنسی مسائل پر تجزیاتی نظر معیوب سمجھی جاتی تھی پھر بھی ہمارے ادب میں حسن و عشق کی ہزاروں داستانیں موجود ہیں۔ ترقی پسند ادب بھی عشق اور حسن کی کار فرمائیوں سے خالی نہیں ہے مگر اصل شے جسے ہر تخلیق میں پیش نظر رکھا جاتا ہے وہ طبقاتی کشمکش ہے ہماری اجتماعی زندگی اور بدلتے ہوئے معاشرتی و معاشی نظام کی پیچیدگیاں شعر و افسانے میں گھل مل کر اس طرح وقت کی آواز سے ہم آہنگ ہوگئی ہیں کہ موجودہ نظام کے قلب کی ہر ہر لرزش ہمیں صاف سنائی دیتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ترقی پسند ادیبوں کا مرکز نظر صرف عورت اور مزدور ہیں جہاں تک مزدور کا تعلق ہے وہ اردو ادب کے لئے ایسا موضوع ہے جو ابھی تک تشنۂ اظہار ہے "مزدور مارکہ" ادب کی تخلیق کرنا اور بات ہے اور مزدور کی ذہنی کیفیت کی بے لاگ عکاسی دوسری بات ہے اس لحاظ سے ابھی تک اردو میں ایسا ادب نہیں ملتا ہے جسے ادب العالیہ میں شمار کرنے کے ساتھ ساتھ ہم اسے مزدوروں سے بھی متعلق کر سکیں لیکن حیرت کی بات ہے کہ عورت پرستی کا الزام بھی ترقی پسند ادیبوں کے سر ہے معترضین "آزاد، رمیدہ، آغوش سے دور" عورت کے متعلق نیاز کے یہ فقرات بھول جاتے ہیں "محترم ترین مخلوق ہم پر حکمرانی کرنے والی"۔ "ایک لذت ہے جسم، ایک تسکین بے متشکل، ایک سحر بے مرئی، ایک نور بے مادی"۔

ترقی پسند ادیب کا قصور صرف اتنا ہے کہ اس نے عورت کی "ہم پر حکمرانی کرنے والی" حیثیت ختم کردی۔ اسے قاتل یا حور کی حیثیت سے پیش نہیں کیا بلکہ اس کا انسان کی طرح جائزہ لیا اس نے رومانیت سے ہٹ کر پہلی مرتبہ عورت کو اس کے اصلی رنگ میں پیش کیا۔ یہ رنگ روزمرہ کا مشاہدہ ہوتے ہوئے بھی ہمارے لئے نیا تھا ہمیں اس "تسکین متشکل" کی نرگسی آنکھوں میں آنسو تیرتے نظر آئے۔ اس کے برگ گل سے نازک اور لعل بدخشاں سے سرخ ہونٹ پژمردہ تھے اور بھوک و افلاس کا راز نہاں عیاں کر رہے تھے۔ ترقی پسند ادب نے "مست مست خراماں خراماں" سے ہٹ کر پست طبقوں کی جانب بھی نظر ڈالی۔ جوش کا یہ تلخ و تیز شعر اسی اندرونی جذبہ کی غمازی کر رہا ہے۔

مہترانی ہو کہ رانی مسکرائے گی ضرور
کوئی عالم ہو جوانی گنگنائے گی ضرور

اس میں کوئی شک نہیں کہ آج جنسی مسائل پر بے جھجک گفتگو کی جاتی ہے ہماری معاشرت کے بڑھتے ہوئے کوڑھ

اور پکتے ہوئے پھوڑوں کے متعلق جنھیں چھپا چھپا کر اور زیادہ خطرناک بنا دیا گیا ہے، گفتگو کرتے ہوئے ہمیں مطلق تامل نہیں ہوتا اس لئے کہ ہم نہیں چاہتے کہ جس نظام معاشرت کی بنیادیں استوار کرنے میں ہم کوشاں ہیں اس میں یہ برائیاں پھر راہ پا جائیں، پرانی عمارت کی تخریب کے ساتھ ساتھ اگر ان بوسیدہ حصوں کو جو عام نگاہوں سے مخفی ہیں، ظاہر نہ کیا گیا تو بہت ممکن ہے کہ وہ نئی تعمیر کا بھی جز و لازم بن جائیں۔ ترقی پسند ادب نئی سماجی قوتوں کا مظہر ہے اور اس کی کوشش یہی ہے کہ پرانے نظام کی درون خانہ کمزوریوں کے رخ سے نقاب نوچ لیا جائے تاکہ وہ کسی بھی شکل میں ہمیں دھوکہ نہ دے سکیں۔ اگرچہ دنیا میں ایسی حقیقتیں بھی ہیں جن کے اظہار کو اخلاق نے اب تک گناہ سمجھا ہے لیکن ہم ان حقیقتوں کو بیان کرتے ہیں کہ ہمارا ایمان ہے کہ زندگی کی کوئی بھی حقیقت گندی اور ناپاک نہیں ہے اگر فنکار خلوص سے کام لے یا اقبال کے الفاظ میں خون جگر سے فن کی تخلیق کرے۔

بات یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے شروع ہوتے ہی بڑے بڑے بت انہدام کے خوف سے لرزنے لگے ورنہ یہ تو ممکن ہے کہ وہ کروچے اور دیگر مغربی مفکرین کے فلسفۂ جمال یا اخلاق سے واقف نہ ہوں لیکن کیا وہ حکیم سنائی کے اس شعر کے معنی و مقصود سے بھی ناواقف ہیں جس میں اس نے عشق کے پردے میں ادب و اخلاق کے باہمی تعلق کو بہت اچھی طرح روشن کر دیا ہے؛ وہ کہتا ہے ؎

عشق وابستۂ خرد نہ بود علتِ عشق ننگ دید نہ بود

اس نقطۂ نظر سے آرٹ کی عریانی معیوب نہیں قرار پاتی بشرطیکہ ہمارے احساس جمال کو بیدار کر سکے اجنتا و ایلورا کی عریاں نقاشی سے قطع نظر استقرار حمل کی کیفیت کو بھی اس طرح پیش کیا جا سکتا ہے کہ ہمارے لطیف ارتعاشات بیدار ہو جائیں اور ہمیں جمالیاتی مسرت حاصل ہو۔ جیسے اس شعر میں ؎

سحاب از بارشش آشنا شد صدف بر کام دل گوہر باشد

لیکن اس کی ذہنی کیفیت اور ابتہاج کے لئے ذہن و روح کی بالیدگی سب سے بڑی شرط ہے یہ کام نری پینترہ بازی اور فنی الٹ پھیر کے بس کا نہیں اسی لئے فن کے اہتمام کے باوجود ؎

چہ پر دلے تر دو دینار دارد کہ دار الضرب در شلوار دارد

اور اسی قبیل کے دوسرے اشعار اس بلندی پر نہیں پہنچ سکتے جسے ہم ادب یا آرٹ کی بلندی کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

جدید شاعری میں شعوری و لاشعوری کیفیات کی کچھ ایسی آمیزش ہوگئی ہے کہ فوراً اس پر فحش گوئی کا فتویٰ صادر کر

جاتا ہے۔ کولرج نے کہیں کہا ہے کہ ہم اشعار سے اس وقت زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں جب ہم نے انہیں پوری
طرح نہیں بلکہ جزوی طور پر سمجھا ہو۔ شاید اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی چیز کے بیان کر دینے میں وہ لطف نہیں جو اشارہ کر
دینے سے ہوتا ہے۔ مولانا رومؒ کہتے ہیں۔ ؎

خوشتر آں باشد کہ سرِ دلبراں

گفتہ آید در حدیثِ دیگراں

اسی لئے شاعری کی تفسیر بھی "یک چمن گل، یک نیستاں نالہ، یک خمخانہ مے" سے کی گئی ہے۔ اقبالؒ
کے خیال میں بھی شعر و فلسفہ اس حرفِ تمنا کی تعبیر ہے جسے روبرو نہ کہہ سکیں۔ ادب کے اس ماورائی نظریے کو جگر نے اپنے ایک
شعر میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ کہتے ہیں ؎

اے کمالِ سخن کے دیوانے

ماورائے سخن بھی ہے اک بات

اب جدید شاعروں نے فنی حیثیت سے اس نظریے کو اپنانے کی کوشش کی ہے اکثر فن پاروں میں موضوع کی طرف محض
ہلکا سا اشارہ ملتا ہے اور بس۔ اور جب بات "دشنہ و خنجر" "بادہ و ساغر" سے گذر کر "رمز و اشارات" تک پہنچ جائے تو یہ
ہلکا سا اشارہ بھی بہت ہوتا ہے۔ اکثر فنکار کسی ذہنی فضا کی رہنمائی کر دیتا ہے اور ہمیں اس کے اثرات اپنے طور پر قبول کر
لینے کے لئے آزاد و تنہا چھوڑ دیتا ہے۔ کبھی ایسے اثرات بھی اس کے قلب پر مرتب ہوتے ہیں کہ وہ خود ان کا تجزیہ نہیں
کرسکتا لہذا وہ ان اثرات کو بعینہٖ ہم تک منتقل کر دیتا ہے اور یہ عین کمال ہے ہمارے غزل گو شعراء کے یہاں بھی ایسی مثالیں
ملتی ہیں۔ فانی کے ان اشعار میں اسی اسلوب بیان سے فائدہ اٹھایا گیا ہے۔

لذتِ فنا ہر گز گفتنی نہیں یعنی ... دل ٹھہر گیا فانی موت کی دعا کر کے

چمن سے رخصتِ فانی قریب ہے شاید

کچھ اب کے بوئے کفن دامنِ بہار میں ہے

یا رب نوائے دل سے تو کان آشنا سے ہیں

آواز آ رہی ہے کبھی کی سنی ہوئی

جدید شاعری کی تکنیک کے متعلق ابھی کچھ کہنا قبل از وقت ہے۔ یہ ادبی تجربے خاموشی سے ہو جائیں تو
بہتر ہے۔ مستقبل خود ان کی کامیابی یا ناکامی کا فیصلہ کر دے گا۔

نئے ادب کی تنگ دامانی پر بھی اعتراض کیا جاتا ہے اور اس کے محدود مضامین پر خیال آرائی۔ لیکن غور سے دیکھیں تو کسی زمانہ کا ادب بھی زندگی کے ہر جذبے اور انسانی تخیل کے ہر رجحان کا یکساں مظہر نہیں رہا ہے کبھی ایک نقطۂ نظر کو فروغ ہوتا ہے اور کبھی دوسرے کو اور نتیجتاً کسی خاص خیال پہ زور دیا جاتا ہے۔ قدما غم روزگار کو "غم جاناں" کی مدد سے آسان بناتے تھے۔ کشمکش روزگار سے تنگ آکر کسی دیوار کے سائے تلے بیٹھ کر دنیا و مافیہا سے غافل ہو جاتے ہیں۔ یا کنج قفس ہی میں فریب نظر کا سامان پیدا کر لیتے تھے اور "گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے" کا راگ الاپتے تھے مگر زمانے نے اب مجبور کر دیا ہے کہ سماج کے گلتے ہوئے ناسوروں اور معاشرت کے رستے ہوئے زخموں پر بھی نظر ڈالی جائے۔ فیض صاف صاف کہہ دیتے ہیں کہ ؎

"مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ"

جذبی روٹی کے اس "ٹکڑے کی خاطر" لاکھ ہلالوں سے بھی حسین" محبوب کی طرف نظر اٹھا کر نہیں دیکھتے۔ مجاز — "تو جو شمشیر اٹھا لے تو بڑا کام ہے یہ" کا پیغام دیتے ہیں۔ جاں نثار اختر اگرچہ میخانے میں ہیں لیکن ساقی کو "گلرنگ جام" کے بدلے "لہو کے رنگ میں ڈوبا ہوا پرچم" اٹھانے کی تلقین کرتے ہیں اور جوش اس نظام معاشرت کی کھوکھلی دیواروں کے گرنے کا خواب دیکھ رہے ہیں۔ "اٹھو کہ وہ بیٹھیں دیواریں دوڑو کہ وہ ٹوٹیں زنجیریں"۔

قصر ادب پر عوام کا قبضہ ہو چکا ہے اور نیا ادب اجتماعی محبت کی بنیادیں استوار کر رہا ہے وہ عیش پسند جاگیر دارانہ نظام کہ جس کا مسلک تھا۔ "بنا ہے عیش تجمل حسین خاں کے لئے" — اپنی آخری سانسیں لے چکا ہے اور اب سرمایہ داری کا چراغ بھی گل ہونے کو ہے۔

اگرچہ ترقی پسند ادب کی عمر کچھ زیادہ نہیں لیکن اتنے ہی عرصہ میں چمنستان ادب میں گلہائے رنگا رنگ کا وہ مجموعہ ہے کہ فردوس نظر کہیں تو بیجا نہیں۔ فیض کی تنہائی، اور راشد کی زنجیر اور "اجنبی عورت" قابل قدر نظمیں ہیں۔ مخدوم محی الدین کی حویلی بھی اپنے علاقائی حسن کی وجہ سے نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔ جب فیض "سالہا سال سے بے آسرا جکڑے ہوئے ہاتھ" کہتا ہے تو اس نظام معاشرت کیطرف ہمارا خیال فوراً رجوع ہو جاتا ہے جہاں خون دل مزدور کی طرح لبوں کی رنگینی بن کر عیاں ہوتی ہے۔ اسی طرح فیض کا مصرع "پھر کوئی آیا دل زار نہیں کوئی نہیں" بہت سی نظموں پر بھاری ہے معلوم ہوتا ہے کہ دیر سے انتظار ہے۔ ہر آہٹ پر امید کا رستے روشن پیش نظر ہوتا ہے مگر جلد ہی یاس قتل اسے نظروں سے پنہاں کر دیتا ہے۔

نئے ادیبوں نے تشبیہوں میں جو جدت پیدا کی ہے اور اردو ادب کا دامن جس طرح وسیع کیا ہے، ناقابل فراموش ہے۔ باغی ادیب منٹو کے افسانے ننگ سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

"سوگندھی چونکی اس نے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے ہر شے خالی ہے جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے تبیڈ میں اکیلی کھڑی ہے"۔

ن م راشد کی اس مشہور تشبیہہ سے بھی قطع نظر نہیں کی جا سکتی جہاں اس نے محض تشبیہہ کی مدد سے اتنا تلخ طنز کیا ہے جو اور دوسری طرح ممکن نہ تھا ۔

آرزوئیں تیرے سینے کے کہتانوں میں　　　ظلم سہتے ہوئے حبشی کیطرح رینگتی ہیں ۔

یہاں یہ موقع نہیں کہ ان ساری نئی دھڑکنوں کا جائزہ لیا جائے جنھوں نے ادب کی رگوں میں زندگی کا گرم خون دوڑا دیا ہے پھر بھی اتنا کہہ سکتے ہیں کہ نئے فن کاروں نے نفسیاتی تحلیل واقعاتی تجربے، جذباتی تسلسل اور صوتی ہم آہنگ سے کام لیکر ایک ایسی خوشگوار و بصیرت افروز مناسبت پیدا کردی ہے جو انسانی ضرورتوں کا احساس رکھتے ہوئے بھی ابدیت کے چراغ سے روشنی حاصل کرتی ہے ۔

اب ترقی پسند اصطلاح کی تنگ گرفت سے آزاد ہو کر حقیقت بن گئی ہے خواہ اب کوئی منہ بنائے یا گلے لگائے، یہ حقیقت حقیقت ہی رہیگی کسی کے شریک محفل ہونے یا نہ ہونے سے اس پر کچھ اثر نہیں پڑیگا ترقی پسندی کسی فرد یا طبقے کی ذہنی پیداوار نہیں ہے ۔ یہ ہماری موجودہ معاشرت، سماجی نظام، اقتصادی مشکلات اور سیاسی صورتحال کی مظہر ہے اگر آپکا قلب حساس اور نگاہ دوررس ہے توان قوتوں کو جو برسر کار اور مستقبل پر اثر انداز ہیں سمجھنے کی کوشش کیجئے اور سستی جذباتی قسم کی صحافت سے بچ کر صحیح اور معیاری ادب پیش کیجئے جو زندگی کا زیادہ سے زیادہ عکس ہوتے ہوئے بھی محض پروپیگنڈا ہو کر نہ رہ جائے یہ بات ہمیشہ سمجھنے کی ہے کہ ادب خواہ وہ زندگی کے کسی بھی شعبہ کا ترجمان ہو یا کسی بھی رجحان کا آئینہ دار ہر حال ادب ہے ۔

ترقی پسند تحریک نے ادب کے سکون وجمود کو ختم کر کے نئی زندگی کی رو دوڑا دی ہے اس بے حسی اور خواب آور کیفیت کو ختم کردیا ہے جو ہماری ذہنیتوں پر ایک عرصہ سے مسلط تھی اور نئے ادیبوں کا یہ دعویٰ بیجا نہیں ہے کہ ۔

عمریست کہ افسانۂ منصور کہن شد
من از سر تو جلوہ دہم دار و رسن را

حلقہ اربابِ ذوق کی تنقید

ڈاکٹر انور سدید

حلقہ ارباب ذوق کے تخلیقی عمل میں اختصار، ابہام اور اُبعد کو اہمیت حاصل ہوئی تاہم تنقید میں حلقہ اربابِ ذوق نے یکسر مختلف رویہ قبول کیا اور ابہام کے برعکس فن پارے کے بے رحم تجزیئے کا رجحان پیدا کیا حلقہ ارباب ذوق کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس نے فن پارے کے حسن و قبح کے فیصلے کو محض ذاتی تاثر کی میزان پر نہیں تولا بلکہ فیصلے کے لئے جواز مہیا کرنا بھی ضروری قرار دیا۔ اہم بات یہ ہے کہ جب حلقے کی تاسیس عمل میں آئی تو ترقی پسند تحریک نے مقصدیت اور افادیت کو اتنی اہمیت دی تھی کہ فن پارے کی تنقید میں سب سے پہلے یہی معیار آزمایا جاتا۔ یوں تنقید کے فنی اور جمالیاتی زاویوں سے یا تو اغماض برتا جاتا یا انہیں بالکل نظر انداز کر دیا جاتا۔ حلقے نے فن میں حسن کی قدروں کو اجاگر کرنے کی سعی کی تھی چنانچہ تنقید فن میں بھی یہی زاویہ حلقہ ارباب ذوق کا امتیازی نشان بن گیا اور اس دور میں جب ادب برائے زندگی کا نعرہ بلند ہوا تو حلقے نے ادب برائے ادب کے نعرے کو پروان چڑھانے کی کوشش کی نتیجہ یہ ہوا کہ حلقے کی تنقید میں فن کا جمالیاتی پہلو زیادہ نمایاں ہوا اور تخلیقات سے ان زاویوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ جن سے عالمگیر انسانیت سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا تھا اور روح اہتزاز اور بالیدگی کی کیفیت محسوس کرتی تھی۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقیدی کو متعین کرنے کا فریضہ میراجی نے سرانجام دیا میراجی نے تنقید کی کوئی باضابطہ کتاب نہیں لکھی تاہم ان کے نظریات عملی تنقید کے ان مضامین میں موجود ہیں جو مشرق و مغرب کے نغمے کے نام سے ان کی وفات کے بعد شائع ہوئے میراجی کا اساسی تجربہ یہ ہے کہ شعر و ادب زندگی کے ترجمان ہیں[1] تاہم وہ زندگی کو جامد یا یک رخا تصور نہیں کرتے اور ادب کو زندگی کا غلام قرار نہیں دیتے بلکہ انہوں نے ادب کے

---

[1] ۔ میراجی : مشرق و مغرب کے نغمے ۔ ص ۱۶۴

تغیر کو زندگی کے عوامل قرار دیا اور تغیر زمانے کی بہتری کو علم اور شعور کی نئی آگہی کا نتیجہ شمار کیا اور ادب کی تحقیق و تردید میں ان عوامل کی اہمیت کو تسلیم کیا میراجی کا یہ نظریہ بھی اہم ہے کہ داخلی اور خارجی فنی اصولوں سے قطع نظر ادب ہر مصنف کی ذہنی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے[۱۵] چنانچہ انہوں نے بیٹے کو باپ کا عکس قرار دیا اور بیٹے کے کردار سے باپ کے کردار کی خصوصیت تلاش کرنا ممکن تصور کیا۔ اہم بات یہ ہے کہ وہ مصنف کو اپنے عصر کے حالات سے علیحدہ نہیں کرتے تاہم انہوں نے تخیل کی اہمیت کو واضح کیا اور لکھا کہ انسانی زندگی تخیل کے ماتحت ارتقائی منازل طے کرتی ہے "اس تخیل کا اولین نقش دیو مالا کی صورت میں ظاہر ہوا لیکن زمانے کے تغیر کے ساتھ انسان دیو مالا کے بند ھن سے آزاد ہو گیا اور اس کی جگہ مادیت نے لے لی میراجی نے اپنے تنقیدی نظریات کا اطلاق قدیم شعراء پر کیا انہوں نے چنڈی داس کی شاعری سے ایسے تصورات تلاش کئے جن میں نطشے کے مافوق البشر کے عناصر موجود تھے بودلیر کی جذباتی نفس پرستی سے اس کے احساس حسن کی اور وٹمن کی جمہوریت پسندی سے اس کے جنسی رجحانات کی نشان دہی کی۔ اردو تنقید میں میراجی کی انفرادیت یہ ہے کہ انہوں نے نہ صرف نظریہ سازی کی بلکہ اس کے عملی اطلاق سے شعراء کو تخلیقات کے حوالے سے جانچنے کا شعور پیدا کیا میراجی کی کتاب "اس نظم میں" جدید شاعری کی تفہیم کا بنیادی صحیفہ شمار ہوتی ہے اور اس کے تجزیاتی عمل سے حلقہ ارباب ذوق کی تنقید کی جہت متعین ہوتی ہے۔

حلقہ ارباب ذوق میں فکر کے جو دھارے بیک وقت جمع ہو گئے تھے ان میں سے مغربی فکر کا زاویہ میراجی نے اور مشرقی فکر کا زاویہ مولانا صلاح الدین احمد نے مہیا کیا مولانا صلاح الدین احمد کی تنقید کے سب انداز مشرقی تھے چنانچہ انہوں نے لفظ اور خیال کے حسن کو فوقیت دی۔ اہم بات یہ ہے کہ روایت کی پیروی کے باوجود انہوں نے ادب کے صحت مند نئے دھارے کو قبول کیا اور جدیدیت کے مخصوص رجحانات کو تحریک میں تبدیل کرنے کی کوشش کی مولانا صلاح الدین احمد کی تنقید میں تحسین کا عنصر زیادہ ہے اور وہ ادب کے آب گینوں کو توڑنے کی بجائے انہیں جوڑنے کی سعی کرتے ہیں اور اسے وضعدار تنقید کہنا زیادہ مناسب ہے۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید میں قطعیت کا زاویہ ڈاکٹر وحید قریشی نے پیدا کیا ان کی اساسی

---

۱۵ ایضاً۔ ص ۱۶۷۔ میراجی، مشرق و مغرب کے نغمے ص ۱۶۷

خوبی یہ ہے کہ انہوں نے ادبی تنقید کی اخلاقیات مرتب کی اور صداقتِ اظہار اور استخراج مطالب میں اس ضابطہ پر سختی سے عمل کیا ڈاکٹر وحید قریشی فن کو معاشرتی اور تاریخی ماحول سے علیحدہ نہیں کرتے اور تخلیق کو کسی ایک زاویئے یا معیار سے پرکھنے کے بجائے اسے مختلف پیمانوں سے جانچتے ہیں اور اس کے معائب و محاسن کو کسی مصلحت اندیشی کے بغیر پیش کر دیتے ہیں اصل بات یہ ہے کہ ڈاکٹر وحید قریشی تنقید کو ایک ادبی عمل تصور کرتے ہیں[1] چنانچہ وہ جہاں محاسن کا تذکرہ کرتے ہیں وہاں معائب کا ذکر کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ انہوں نے ادب کو پرستار کی حیثیت سے کم اور نقاد کی حیثیت سے زیادہ دیکھا ہے حلقہ ارباب ذوق میں ڈاکٹر وحید قریشی کی تنقید آزادیٔ فکر، آزادیٔ اظہار اور جرأت رندیا کی ایک نہایت مضبوط آواز ہے۔

ریاض احمد کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ انہوں نے ادبی تنقید کو سائنسی عمل بنا دیا چنانچہ انہوں نے متخیلہ، ہیئت، اسلوب، جمال اور ذوق جمال جیسے مسائل کو عالمانہ انداز میں سلجھانے کی کوشش کی اور ترقی پسند نقطۂ نظر کو ہدف بنائے بغیر حلقے کے نقطۂ نظر کو مثبت انداز میں ابھارا، نفسیات ریاض احمد کی تنقید کی امتیازی جہت ہے انہوں نے بیشتر مباحث کو نفسیاتی اصطلاحات سے اور ان کی صداقت کو شاعری کے داخلی تجزیئے سے ثابت کرنے کی سعی کی۔ ریاض احمد نے زندگی کو ادب کا موضوع قرار دیا ہے[2]۔ اور وہ ادب کے وسیلے سے حسن، خیر اور صداقت کی قدروں کی ابھاگر کرنے کے آرزومند ہیں اور ادب میں حقیقت کے منطقی پہلو کو اجاگر کرنے کے بجائے اس کے جمالیاتی تاثر کو جذباتی اسلوب میں پیش کرنے کی تلقین کرتے ہیں ریاض احمد جدید اردو تنقید میں توازن اور استدلال کی مثال ہے چنانچہ ان کے بیشتر تجزیے خالصتاً علمی نوعیت کے ہیں اور ان کے ہاں جانبداری کا شائبہ تک نہیں۔

محمد حسن عسکری کی تنقید میں سوچ کی گہرائی، مطالعے کی وسعت اور نتائج کی ہمہ گیریت سب سے پہلے متاثر کرتی ہے۔ عسکری صاحب نے ادب میں اپنی غیر جانبداری کا اعلان کبھی نہیں کیا چنانچہ انہوں نے فن برائے فن کی برملا حمایت اور ترقی پسند تنقید اور ادب کی کھلی مخالفت کی عسکری نے یہ باور کرایا کہ فن حقیقت کو ہی پیش کرتا ہے بلکہ آزادانہ عمل سے حقیقت کی تلاش بھی کرتا ہے اور یہ عمل اگر مقبول تصورات

---

[1] ڈاکٹر وحید قریشی، مطالعۂ حالی ص ۲۱

[2] ریاض احمد، تنقیدی مسائل ص ۱

یا اداروں کی معاونت سے سرانجام پائے تو حقیقت نہ صرف مسخ ہو جاتی ہے بلکہ انصاف کا مطالبہ بھی مبہم ہو جاتا ہے۔[1] چنانچہ محمد حسن عسکری نے حقیقت کی تلاش کو ایک انفرادی عمل قرار دیا اور فن کار کو پوری انسانیت کا نمائندہ قرار دیتے ہوئے لکھا کہ فن کار محض ایک آدمی نہیں ہوتا۔ فن کار تو براہ راست زندگی کا آلۂ کار ہوتا ہے ادب کی یہ انفرادیت حلقے کے اساسی نظریات کے عین مطابق ہے اور عسکری نے اسی انفرادیت کی مثالیں آسکر وائلڈ اور بودلیر کی شخصیتوں سے فراہم کیں تو صاف معلوم ہونے لگا کہ میراجی اور عسکری کے نظریاتِ تنقید ادب ایک ہی سرچشمے سے پھوٹے ہیں۔ محمد حسن عسکری اردو تنقید کی فعال اور موثر آواز ہے انہوں نے نظریاتی مباحث کو جذباتی شیفتگی سے ابھارا اور بین السطور صدہا سوال پیدا کئے چنانچہ آزادی کے فوراً بعد اردو ادب میں جو بحث بھی چلی وہ عسکری کے کسی مضمون سے ہی چلی۔[2] ان بحثوں سے حلقے کی تحریک کو بالواسطہ طور پر تقویت ملی اور ڈاکٹر جمیل جالبی، سلیم احمد، ممتاز شیریں، انتظار حسین اور سجاد باقر رضوی کی صورت میں تنقید کا ایک نیا دبستان وجود میں آگیا چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ میراجی کے بعد حلقے میں فکر کی نئی رو محمد حسن عسکری نے داخل کی۔

اب تک جن ناقدین کا تذکرہ ہوا ہے ان کی مجموعی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنے عہد کے ادب کو دروں بینی کی طرف راغب کیا اور ادبا کے تخلیقی فن پر براہ راست اثر ڈالا چنانچہ اس دور میں جو نقاد ابھرے انکے خیالات پر حلقے کے اثرات کی گہری چھاپ موجود تھی ان میں سے مختار صدیقی کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے ادب کے سماجی اداروں (مثلاً مشاعرے) کا تجزیہ عالمانہ انداز میں کیا۔ سید عابد علی عابد نے جدید ادب کو نشاۃ ثانیہ کی قدیم آنکھ سے دیکھا اور اس کے فنی محاسن اجاگر کر دیئے آفتاب احمد خان نے ادب کا صحت مند اقدار کا تعین کیا اور غالب کی شاعری سے اس کے داخلی رجحانات دریافت کئے ڈاکٹر داؤد رہبر نے اصناف ادب میں سے شاعری اور تنقید کے خصوصی رویوں کی نشاندہی کی! الطاف گوہر اور اعجاز حسین بٹالوی نے اپنے عہد میں پروان چڑھنے والے ادبی رجحانات کا تجزیہ کیا اور معنی اور ہیئت کی انفرادی حدود تلاش کرنے کی سعی کی حزب اللہ اور وحید الدین احمد نے تخلیقات کا نفسیاتی تجزیہ کیا اور ان محرکات تک رسائی حاصل کی جو تخلیقات کے

---

[1] محمد حسن عسکری۔ انسان اور آدمی۔ ص ۸۸

[2] مظفر علی سید، بہترین مقالات ۱۹۶۳ء، ص ۷۷

باطن میں پرورش پاتے ہیں۔ قیوم نظر نے اُردو ڈرامے پر تحقیقی و تخلیقی مضامین لکھے اور نظم جدید کے تجزیوں سے اس کی تفہیم میں آسانی پیدا کی۔ سید احمد الطاف نے انشا اللہ خان انشاء کے فن کا تجزیاتی مطالعہ کیا اور اس کے کئی نئے گوشے اجاگر کر دیئے ناقدین کا متذکرہ بالا گروہ بیشتر ایسے تعلیم یافتہ ادبا پر مشتمل تھا جنہوں نے انگریزی علوم میں استفادہ حاصل کی اور اس مطالعے کی اساس پر اُردو ادب کو جدیدیت کی رد قبول کرنے پر مائل کیا تاہم دکھ کی بات یہ ہے کہ ان ادبا میں سے بیشتر کا تنقیدی اثاثہ بکھرا ہوا ہے۔ صلہ اس لئے ادب پر ان مضامین کے مستقل اثرات کا اندازہ لگانا مشکل ہے یہ ناقدین اُردو تنقید کے افق پر شہاب ثاقب کی طرح نمودار ہوئے اور پھر بہت جلد مصروفیتوں کی کہکشاں میں گم ہو گئے تاہم حلقے نے چند ایسے ناقدین کو بھی روشناس کرایا جنہوں نے مستقبل کی تنقید پر دائمی اثرات مرتب کئے اور ایک الگ تنقیدی نقطۂ نظر بھی پیدا کیا۔ ان میں ڈاکٹر وزیر آغا کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے ادبی موضوعات پر جزوی نظر بھی ڈالی ہے اور انہیں ایک وسیع تناظر میں رکھ کر ایک بڑے کُل کے ساتھ وابستہ بھی کیا ہے۔ موخر الذکر رجحان کے تحت ان کی کتاب "اُردو شاعری کا مزاج" لکھی گئی اور اس میں اُردو شاعری کی تین اصناف یعنی غزل، نظم اور گیت کا مزاج دریافت کیا گیا اور اول الذکر کے تحت وہ بیسیوں مضامین لکھے گئے جو "تنقید اور احتساب" "نئے مقالات"، "نظم جدید کی کروٹیں" "تنقید اور مجلسی تنقید" وغیرہ کتابوں میں شامل ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے تخلیقی عمل کا فلسفہ مرتب کرنے کی سعی بھی کی ہے اور زندگی کے دائرے سے "حسیت" کی اہمیت دریافت کر کے تخلیق کی جہت بھی متعین کی۔ نظریاتی اعتبار سے ڈاکٹر وزیر آغا ادب کو انسانی تہذیب و ثقافت کا مظہر قرار دیتے ہیں ڈاکٹر وزیر آغا نے تنقید میں جدید علوم سے کماحقہ فائدہ اٹھایا ہے اور وسیع مطالعے کی اساس پر نئے نظریات پیش کئے ہیں چنانچہ ڈاکٹر وزیر آغا کے ارضی ثقافتی نظریۂ ادب سے ایک نئی ادبی تحریک پیدا ہو گئی جس نے نہ صرف جدیدیت کے نقوش اجاگر کئے بلکہ نئی معنویت کو بھی فروغ دیا۔

جیلانی کامران نے مسلمانوں کی تہذیب کو تنقید کے نئے پس منظر کے طور پر خوبی سے استعمال کیا اور کشف القلوب، رویا اور خواب کی علامتوں سے ظاہر اور باطن کے کیمیائی رشتوں کا اثبات کیا۔ انہوں نے معنی کی تلاش میں علامتی مناظر اور روحانی اقدار کو اہمیت دی اور قدیم داستانوں، رزم ناموں، اسم حرفیوں اور تلمیحات وغیرہ

صلہ سید عابد علی عابد کا شمار بھی ان میں کیا جا سکتا ہے کہ انکی متعدد تنقیدی کتابیں شائع ہو چکی ہیں اور ادب پر انکے اثرات سے انکار ممکن نہیں

ذہن نے معنی تلاش کئے۔ سجاد باقر رضوی نے تنقیدی فکر کی رو ہند اسلامی تہذیب میں تلاش کی اور ادب کی تعبیر میں ان عناصر کو اہمیت دی جن سے نیا قومی طرز احساس مرتب ہوتا ہے۔ سجاد باقر رضوی کے نظریے کے مطابق فن تنقید حیات اور زندگی تنقید فن ہے اور یہ دونوں ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ۱؎ تاہم وہ فن کو ذریعہ سمجھنے کے بجائے اسے مقصود بالذات قرار دیتے ہیں اور استعارے کو گردوپیش کا عکس تصور کرنے کے باوصف اس کی تشکیل میں روحانی اور تہذیبی اثرات سے انکار نہیں کرتے۔ سجاد باقر رضوی کی تنقید میں اظہار کی قطعیت تو ملتی ہے تاہم انہوں نے کوئی مبسوط تنقیدی نظریہ پیش نہیں کیا۔

اردو تنقید میں تہذیبی رویے کی ایک اور اہم مثال انتظار حسین ہے ان کے ہاں نظریاتی شدت اور لہجے کی کاٹ دونوں موجود ہیں تاہم وہ بالعموم ردعمل کی تنقید لکھتے ہیں۔ اس لئے ان کا ذاتی نقطہ نظر کچھ زیادہ ابھر نہیں سکا۔ فتح محمد ملک اور منیر احمد شیخ کے ہاں بھی ہند اسلامی تہذیب کی برتری کا زاویہ نمایاں ہے لیکن اول الذکر کے اسلوب کی جراحت اور موخر الذکر کی افسانہ آرائی نے ان کے نظریات و اظہار کی نفاست پر منفی اثر ڈالا ہے۔ اس جذباتی کاوش میں زیادہ تر حقائق کے آبگینے شکستہ ہوئے لیکن نئی تعمیر کی صورت پیدا نہیں ہوئی۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید میں شدید ردعمل کی مثال مظفر علی سید کی صورت میں نمایاں ہوئی۔ مظفر علی سید کی تنقید محبت اور نفرت کی متضاد تہاتوں پر مستقر کرتی ہے ان کا مطالعہ، مشاہدہ اور حافظہ اور ان سب پر مبنی ان کا جرأت مندانہ تجزیہ ادب کی اس اخلاقیات کا تابع ہے جس کی اولین ترویج ڈاکٹر وحید قریشی نے کی ہے تاہم ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جہاں کہیں موضوع کا انتخاب مظفر علی سید کے اپنے ذہنی عمل کا نتیجہ ہے وہاں انہوں نے فن پارے پر خاصی ہمدردانہ نظر ڈالی ہے لیکن جب انہوں نے ردعمل کا اظہار کیا ہے تو ان کے ادبی تعصبات پینترے بدل بدل کر وار کرتے ہیں چنانچہ مظفر علی سید نے حلقہ ارباب ذوق کے دفاع کا فریضہ سرانجام دیا اور اپنے دو ٹوک کیلے لہجے سے اہل ادب کو اپنی جانب متوجہ کر لیا۔ یہ عمل چونکہ منفی تھا اور اس سے کوئی مثبت نتیجہ برآمد نہ ہو سکا اس لئے مظفر علی سید بہت جلد تھک کر ادب کے میدان سے روپوش ہو گئے۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید کا ایک اہم زاویہ مجلسی تنقید ہے جسے حلقے کی ہفتہ وار مجالس کی بدولت فروغ حاصل ہوا اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس قسم کی تنقید میں ناقد کے سامنے حوالے کی کتب موجود نہیں

۱؎ سجاد باقر رضوی۔ تہذیب و تخلیق۔ ص ۶۵

ہوتیں اور وہ زیادہ تر قوت حافظہ کے بل بوتے پر ہی تنقید کو آگے بڑھاتا ہے تاہم یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ تنقید خواہ مجلسی ہو یا غیر مجلسی اس کا مقصد فن پارے کے حسن و قبح کا جائزہ اور اس کی جمالیاتی قدر و قیمت کا تعین ہی ہوتا ہے[1] اس قسم کی تنقید انبوہ کے اثرات اور فن کار کی شخصیت کے تاثر سے بھی آزاد نہیں ہوتی چنانچہ اضطراری لہجے کی افزائش اور دلیل پر جذبات کے غلبے سے انکار بھی ممکن نہیں۔ حلقے کی مجلسی تنقید میں یہ سب معائب نظر آتے ہیں چنانچہ اکثر اوقات طرفداران غالب نے سخن فہمی کی بجائے حیلہ جوئی کا شعار اختیار کیا جس سے فکری تلاطم کم اور جذباتی انتشار زیادہ پیدا ہوا تاہم اس عیب کے باوصف حلقہ ارباب ذوق کی مجلسی تنقید ادبا کے ذہنی کتھارسس کا عمدہ وسیلہ ثابت ہوئی اور اس سے نہ صرف نئے ادبا کو اعتماد اظہار عطا کیا بلکہ انہیں ادب تخلیق کرنے اور اپنے نقطۂ نظر کو جرأت مندانہ انداز میں پیش کرنے کی تحریک بھی دی حلقے کی اس عطا سے انکار ممکن نہیں کہ اس نے جہاں میراجی، حسن عسکری، ریاض احمد اور وزیر آغا جیسے ناقدین پیدا کئے وہاں شاد امرتسری، عزیز الحق، عارف امان، سعادت سعید، آزاد کوثری، زاہد ڈار، خالد احمد، سراج منیر اور یوسف کامران جیسے مجلسی نقادوں کو بھی روشناس کرایا جو ہر نئے مسئلے پر خیالات کی ترتیب، فوری رائے کے اظہار اور زبانی تنقید میں اپنا ثانی نہیں رکھتے۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید مجموعی طور پر تین ادوار میں تقسیم کی جا سکتی ہے دور اول میں حلقے نے تاثراتی تنقید کو فروغ دیا فن پارے کے حسن و قبح کے لئے وجدان کو ہی منصف قرار دیا۔ حلقے کی تنقید کا دوسرا دور میراجی کی شمولیت کے بعد شروع ہوا اس دور میں میراجی نے تنقید میں جمالیاتی زاویہ پیدا کیا، اور ادب اور زندگی کے رشتے کا اثبات کرنے کی کوشش کی حلقے کی تنقید کا تیسرا دور میراجی کی وفات کے بعد شروع ہوا اس دور میں لکھنے والوں کی ایک نسل پرانی ہو چکی تھی اور حلقے میں حسن عسکری، ریاض احمد، وزیر آغا، انتظار حسین اور ناصر کاظمی نے تنقید میں ایک نیا تہذیبی رجحان پیدا کیا چنانچہ نہ صرف علامتوں اور استعاروں کے نئے معنی دریافت کئے گئے بلکہ ماضی کے قدیم ادب کی تعبیر نو کا فریضہ بھی سرانجام دیا گیا اس دور میں حلقے نے برہم نوجوانوں کی ایک ایسی جماعت بھی پیدا کی جو ہیئت ترکیبی کو تبدیل کرتے اور دو حقیقتوں کے درمیان استعارے کا وسیلہ توڑنے کے درپے تھی چنانچہ حلقے سے ایک منفی تحریک "نئی لسانی تشکیلات" کے نام سے ابھری اور اس نے کچھ عرصے تک تنقید میں

---

[1] وزیر آغا اور مجلسی تنقید ص ۲۱۳

اسی کردار ادا کی۔ حلقہ چونکہ صحت مند خیال افروزی کا قائل تھا اس لئے اس تحریک کے خلاف رد عمل بھی حلقے کے اندرونی دائرے سے ہوا چنانچہ یہ منفی تحریک بہت جلد موت کے گھاٹ اتر گئی۔

حلقہ ارباب ذوق کی تقسیم کے بعد حلقے کی تنقید بھی دو الگ الگ دبستانوں میں بٹ گئی۔ ادبی حلقہ تنقید کے جمالیاتی زاویے کو اجاگر کرتا اور ادب کی تفہیم کے لئے تجزیہ کو لازمی عمل قرار دیتا۔ دوسرا حلقہ چونکہ ترقی پسندی کی طرف مائل تھا اس لئے یہ زیادہ تر کسی انداز عمل کو تنقید میں آزمانے کی سعی کرتا چنانچہ اس حلقے پر نظریاتی تعصب زہرناکی اور شدت غالب آگئی۔ اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست ہے کہ حلقہ ارباب ذوق نے تنقید کے صحت مند انداز کو ابھارنے میں قابل قدر خدمات سرانجام دی ہیں اور اردو ادب کے ارتقا کی رفتار کو تیز تر کرنے میں اس کی خدمات کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

حلقہ اربابِ ذوق

اعجاز راہی

ہر دور اپنے لئے ایک الگ فکر و منطق پر استدلال کرتا ہے کہ ہر دور کی معاشرتی غرض و غایت پہلے سے جد
اور شعور کی سطح پہلے سے مختلف ہوتی ہے۔ اجتماعی کیفیات، انفرادی نفسیات فی الاصل عصری حیات کی شراکت میں ادب
کے اجتماعی رویے پر ارتکاز کرتی ہیں۔ چنانچہ ہر دور اپنے لئے فکر کے دروبست خود متعین کرتا ہے۔ اس کلیے کو بروئے کا
لاتے ہوئے ہم حلقہ اربابِ ذوق کی زندگی سے کسی ایک فکری لہر یا تہذیبی تشخص کی تلاش کو حقیقت سے مربوط نہیں
کر سکتے کہ حلقہ اربابِ ذوق اپنی زندگی کی نصف صدی کی انتہا پر پہنچتے پہنچتے اپنے پیچھے ایک شورانگیز ادوار،
متلاطم زمانوں کو چھوڑتا ہوا آج ایک بالکل نئے عصر میں سانس لے رہا ہے۔ اس نصف صدی میں کتنے ہی نشیب و فراز
غلامی سے آزادی کی جدوجہد، جدوجہد کے حاصل، آزادی کے مختلف مرحلے، بے سمتی کے آشوب، نام نہاد جمہوری قدرو
کی پامالی، تین مارشل لاء اور اس کے معجزات دیکھنے اور ہر دور کی الگ نفسیات کا مطالعہ کرنے کے عذاب سے گز
چکا ہے۔ چنانچہ ان سارے عوامل اور ساری مسافت کو سامنے رکھ کر حلقے کی کسی ایک تحریک یا کسی ایک فکری رویے
کی نشاندہی کی کوشش لاحاصلی کے سوا کچھ نہیں دیتی اور ہمارے پاس اس کے سوا کوئی چارہ نہیں کہ ہم حلقے کی سرگرمیو
کو ہر دور کے تناظر میں رکھ کر اس کے فکری رجحانات کی کڑیاں جوڑنے کی سعی کریں تاکہ اس کے رویوں سے نتائج کے حصول
کو ممکن بنایا جا سکے۔

آج جب ہم پیچھے مڑ کر دیکھتے ہیں تو بیسویں صدی کی تیسری دہائی ہمیں ایک ہولناک جنگ کے اثرات میں
ہنوز گرفتار ایک اور بڑی جنگ کے خدشات میں بدستور غلطاں دکھائی دیتی ہے۔ غلام بستیوں میں، کہ تیسری دنیا کی
کسی صورت میں، کہیں جغرافیائی اور کہیں سیاسی غلامی کی زنجیروں میں جکڑی نظر آتی ہے اور دوسری طرف ان خطوں میں (کہیں
تیز اور کہیں آہستہ) آزادی کی نعمت کے شعور اور غیر انسانی استعماری افعال کی خدمت میں آوازیں سنائی دیتی ہیں۔
ہندوستان میں بھی ادب میں ان آوازوں کی بازگشت گونجتی محسوس ہوتی ہے۔ نثری ادب خصوصیت کے ساتھ

استعماری رویّوں کے خلاف بھرپور کردار ادا کرتا ہوا ملتا ہے۔ مگر شعر کی دنیا میں "آدیبر دی مغرب کریں" کے نعرے زیادہ زور آور سنائی دیتے ہیں۔ اس دور میں اقبال کے ساتھ صرف چند آوازیں ہی ایسی ملتی ہیں جو قومی تشخص کی تشکیل اور خودی و خودداری کے انبساط آباد کرتی ہیں اور عصری یاسیت کو جہد کی توانائیاں عطا کرتی ہیں STREAM OF CONSCIOUSNESS سے جڑی جہان تازہ کی نوید دیتی ہیں جو اس وقت دنیا بھر میں صنعتی شعور کی صورت لرزاں و رقصاں تھا اور دنیا کے نقشے پر ایک نئے نظام کے تعارف اور ریاست کی تشکیل نے دنیا بھر کے شعور و ادراک میں ایک نئی تڑپ پیدا کر دی تھی۔ آزاد اور غلام دونوں معاشروں میں اس کے گہرے اثرات رونما ہونے لگے اور ۳۰ ویں سال کو عبور کرتے ہی سیاسی، ثقافتی، معاشی سطح پر ہونے والی یہ کشمکش پورے تشدد کے ساتھ اردو ادب کے فلک الافلاک پر بھی اجاگر ہو گئی یوں بھی غلام معاشرے میں کئی تضادات ایک ساتھ موجود ہوتے ہیں۔ حاکم اور محکوم کے درمیان، آقا اور غلام کے درمیان، پرانے اور نئے سیاسی نظاموں کے درمیان، سرمایہ داری اور ردِ سرمایہ داری کے درمیان استحصال اور مذمت کے درمیان، سیاسی، سماجی، معاشی اور معاشرتی ٹوٹتی بنتی اقدار کے درمیان تضادات ایک مسلسل ارتقائی اور جدلیاتی عمل میں کشاکش کا پس منظر بنتے ہیں۔ چنانچہ ترقی پسند تحریک کے ظہور کی یہ دہائی ان تمام تضادات کی شدت کی دہائی بھی ہے اور ایک نئے سمت کے سفر کا اشاریہ بھی۔ جہاں سیاست ادب کا محبوب موضوع بن جاتی ہے۔ ترقی پسند ادب اسی لئے بہت جلد عوام الناس کا ترجمان بن گیا کہ اس میں معاشرے کا گہرا مطالعہ، مشاہدہ اور واقعیت نگاری کے ساتھ صداقتِ اظہار زندگی کے بنیادی اعتقادات اور رموز و اسرار پوری شدت کے ساتھ اجاگر ہونے لگے۔ مختلف تحریکوں کی طرف سے آزادی کی لڑی جانے والی جنگ اس میں پوری طرح رچ بس رہی تھی اور یہیں مسلمانوں کے نئے الگ وطن کی جہد ایک مکمل تشخص اختیار کرنے کی سمت تیزی سے بڑھتی دکھائی دیتی ہے۔ کچھ ادیب آزادیٔ ہند اور کچھ مسلمانوں کے ایک الگ تشخص کی جنگ میں شریک تھے مگر دونوں کے سامنے ہندوستان کی سرزمین سے غلامی کے سائے دور کرنے کا جذبہ موجزن تھا۔

اس پُرآشوب دہائی کے آخری سال کے رواں پس منظر میں ۹ اپریل ۱۹۳۹ء کی ایک شام نہایت خاموشی کے ساتھ سید نصیر احمد شاہ اور سید نذیر نیازی کے بھائی کے ہاں ادیبوں کی ایک نشست ہوئی۔ جس میں ایک ادبی انجمن بنانے کا فیصلہ کیا گیا اور فیصلے کے مطابق ۲۱ اپریل ۱۹۳۹ء بروز اتوار بزمِ داستان گویاں کے نام سے پہلی تنقیدی نشست سید نصیر احمد کے ہاں منعقد ہوئی۔ اس بزم کو تشکیل دینے والوں میں اکرام اعظم، محمد افضل، شیر محمد اختر، ڈاکٹر محمد حیات، منصور نامی، آتش صدیقی کا نام شامل تھا۔ یہ سب افسانہ نگار تھے۔ ان میں منصور نامی دوسری جنگِ عظیم میں فوج میں

بھرتی ہو کر چلے گئے اور ڈاکٹر محمد حیات آجکل فیصل آباد میں پرائیویٹ کلینک چلاتے ہیں۔ اس بزم کی تین باتیں اہم تھیں اوّل یہ کہ اس میں افسانے پڑھے جائیں۔ دوم اس کے اجلاس ہر اتوار کی شام کو منعقد ہوں۔ سوم یہ کہ اجلاس باری باری مختلف احباب کے گھروں میں ہوں۔ چنانچہ سید نصیر احمد کے گھر میں ہونے والے پہلے اجلاس کی صدارت حفیظ ہوشیارپوری نے کی اور پہلا افسانہ نسیم حجازی نے تنقید کے لئے پیش کیا جبکہ تیسرے اتوار کے بعد اکثر اجلاس مصری شاہ میں ہوئے جہاں اختر ہوشیارپوری، تابش صدیقی اور ڈاکٹر حیات ایک ساتھ رہا کرتے تھے۔ ابتدا کے اجلاسوں کا انداز کچھ یہ تھا کہ پہلے افسانہ پڑھا جاتا۔ تنقید ہوتی اور آخر میں موجود شعرا اپنا کلام سناتے۔ کچھ ہی نشستوں کے بعد قیوم نظر نشستوں میں شریک ہونے لگے۔ قیوم نظر بھی ان دنوں مصری شاہ میں ہی رہا کرتے تھے۔ چنانچہ بعد کے کسی اجلاس میں قیوم نظر اپنے ہمراہ میراجی اور یوسف ظفر کو لے آئے۔ چنانچہ تنقید کا انداز بالکل بدل گیا اور پھر یوسف ظفر کی تحریک پر بزم داستاں گویاں میں افسانے کے ساتھ ساتھ شاعری بھی تنقید کے لئے پیش کی جانے لگی اور بالآخر ۱۶ر اکتوبر ۱۹۳۹ء کو بزم داستاں گویاں ایبٹ روڈ پر شیر محمد اختر کے مکان پر ہونے والے اجلاس میں حلقہ ارباب ذوق کے نئے قالب میں ڈھل کر نئے سفر پر روانہ ہو گئی۔ اس کے ابتدائی دور میں تابش صدیقی نے بہت کام کیا مگر حلقہ ارباب ذوق کے قیام کے بعد میراجی اور یوسف ظفر نہایت خاموشی کے ساتھ حلقے کے معاملات میں پوری طرح دخیل ہو چکے تھے۔

دوسری سطح پر اس وقت پوری دنیا ایک دوسری عالم گیر جنگ کے دور میں داخل ہو چکی تھی۔ غلام بستیوں پر جنگ کی تباہ کاریوں کا خوف گہرا ہو رہا تھا۔ سامراج اپنی بقا کے لئے غلام بستیوں سے نوجوانوں کو جنگ کی بھٹی میں دھکیل رہا تھا۔ جنگ سے نفرت اور آزادی کی جد "ہندوستان چھوڑ دو" کے نعروں میں ڈھل چکی تھی۔ استعمار تشدد کی انتہاؤں کو چھو رہا تھا اور عام لوگوں کی طرح ترقی پسند تحریک کی آواز بھی جبر و تشدد کے خلاف پوری طرح سنائی دے رہی تھی۔ گو ابھی اس نے لاہور میں اپنے قدم نہیں جمائے تھے مگر اس کے دل کش اور پر کشش نعروں نے نوجوانوں کو اپنی طرف مبذول کرا لیا تھا۔ ایسے سمے میں جب پورا ہندوستان مغربی استعمار کے خلاف جنگ کی حالت میں تھا حلقہ ارباب ذوق کا پہلا فکری رویہ سامنے آتا ہے جس میں مغرب سے تنقیدی روشنی مستعار لے کر نوآبادیاتی ادب کو پرکھنے کے شعوری عمل میں حلقہ داخل ہوتا ہے یہ وہ دور تھا جب ہندوستان کی آزادی کا ذکر کرنے والے ادیب کو ففتھ کالمسٹ قرار دے کر مطعون کیا جاتا تھا۔ درحقیقت انگریز ہندوستان میں اٹھنے والی شعور کی لہر سے خوف زدہ تھا اور اس لہر کو روکنے کے لئے وہ ہر حربہ استعمال کر رہا تھا جو اس کے بس میں تھا چنانچہ حلقے

کی طرف سے مغربی فکر کو مستعار لینے کے رویّے نے ادیبوں میں شک و شبہ کی گنجائش پیدا کر دی۔ مگر اختر ہوشیارپوری کہتے ہیں کہ "حلقہ سے منسلک لوگ دراصل طالب علم تھے، سرکاری ملازم یا ایسے افراد تھے جو سیاست کی براہ راست ادب میں شراکت کو پسند نہیں کرتے تھے مگر دوسری طرف وہ حلقے کے کسی حکم کے پابند بھی نہیں تھے ان میں ایسے بھی تھے جن کی آوازوں کو اس دور کی انجمن ترقی پسند تحریک کی آوازوں سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ انفرادی حیثیت میں ہر شخص جو چاہے لکھتا تھا۔ اسی دور میں میری نظم "ففتھ کالمسٹ" شائع ہوئی تھی۔ جس کا ایک بند اب بھی مجھے یاد ہے

چھاؤنی میں دودھ لانے کی اجازت ہے اگر

افسروں کی حرکتوں پر رکھتے ہو تم کیوں نظر

ففتھ کالمسٹ ہو تم

اختر ہوشیارپوری کے ارشاد کے باوجود بعض تنقید نگاروں نے حلقے کے تشخص کو عصری شعوری رو کے متحارب دکھا کر اسے انجمن ترقی پسند تحریک کے بالمقابل کھڑا کرنے کی کوشش کی۔ شہرت بخاری اس ضمن میں کہتے ہیں

"اس جماعت نے اپنا مسلک یہ طے کیا کہ ادب کو اوّل و آخر ادب ہونا چاہیئے۔ نقطۂ نظر یا عقیدے سے بحث بے معنی ہے۔ زندگی مختلف متنوع عوامل و کیفیات سے عبارت ہے۔ ہر شخص اپنی جگہ ایک اکائی ہے۔ ہر فنکار زندگی اور اس کے متعلقات کے سلسلہ میں جو بھی رویّہ رکھتا ہے وہ اس کے ذاتی ماحول اور عوامل کا آئینہ دار ہے اور یوں جو ادیب کوئی ادب پارہ تخلیق کرتا ہے وہ اس کی شخصیت کا مظہر ہوتا ہے۔"

سید باقر حسین ادب میں مقصدیت کے حوالے سے اس صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے کہتے ہیں کہ

"یہ کہنا کہ فن اپنا مقصد آپ ہے۔ ایک جھنجھلاہٹ کا جواب ہے۔ جس سے مترشح ہے کہ مجیب کو مقصدِ فن سے آگاہی نہیں۔ یا ہے تو اسے صحیح ادا نہیں کر سکتا یا کرنا نہیں چاہتا۔"

حلقہ ارباب ذوق کے حوالے سے جو رویّہ پہلے پہل سامنے آتا ہے وہ اوپر کے اقتباسات کی روشنی میں حقیقتاً ایک ایسی سطح استوار کرتا ہے جس میں حلقے کی منفی تصویر کشی نہیں ہوتی بلکہ ایک ایسی سطح بنتی چلی جاتی ہے جس میں مختلف مسالک، نظریات اور عقیدے ایک ساتھ پروان چڑھتے دکھائی دیتے ہیں۔

ان لوگوں میں ایسے بھی تھے جن کے ادب میں عصری صداقتوں کے اظہار ارزانی ہیں اور یقیناً ایسے بھی تھے

جو بادِ مفتوحیت (CAPITULATIONISM) کے سبب عمومی STREA OF CONSEIO-
USNESS- سے انقطاع کر کے محض BENEFICIARY کے ذیل میں آتے ہیں اور شاید ایسے ہی
لوگوں کے سبب حلقہ اربابِ ذوق اور انجمن ترقی پسند مصنفین دو متحارب گروہوں میں منقسم دکھائی دیتی ہے
بہر کیف حلقہ کے پلیٹ فارم سے پہلی نگر کسی قطعیت کے ساتھ سامنے نہیں آتی بلکہ مختلف انفرادی رویوں کے حوالے
سے ایک فضا بنتی نظر آتی ہے جسے کسی اکائی میں نہیں دیکھا جا سکتا۔

یہ تو حلقہ کے پہلے فکری خدوخال کی تلاش تھی مگر اس سے ہٹ کر ادب پر جو اثرات مرتب ہوئے میرے نزدیک حلقے
کی شناخت کا وطیرہ بھی وہی ہے۔ اس میں پہلا رویہ تنقید کی متنوع پرتوں اور اظہار کی ندرت اور جہانِ تازہ کی اور تخلیق کا
سفر تھا۔

اردو ادب میں تنقیدی اندازِ فکر انیسویں صدی میں ظاہر ہونا شروع ہو گیا تھا مگر اس کا پہلا تشخص ترقی پسند تحریک کے
ریلے میں نظر آتا ہے جہاں چیزوں کو عینیت پسندی کے برعکس سماجی حضرات اور سیاسی احوال سے ابھرتے موضوعی حالات کے
پس منظر میں دیکھنے کا تنقیدی نقطۂ نظر متشکل ہوتا ہے مگر حلقے کی تنقید کسی "تنگنائے" میں ادب کو دیکھنے کی بجائے "زندگی کی
کلیت" میں موجود نظر آتی ہے۔ مجھے ان دونوں رویوں میں کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا کہ دونوں رویے زندگی کی زندہ اقدار سے
بحث کرتے ہیں۔ مگر جہاں حلقہ جدید رجحانات کے حصول میں مغربی تنقید سے اکتساب کرتا ہے وہاں ادب کے موجودہ
رویوں میں ایک نئی طاقت ور اور متنوع روایت تو جنم لیتی ہے مگر چیزوں کو اپنے تہذیبی پس منظر، ثقافتی اور سماجی
رویے سے دوری کا احساس بھی ہوتا ہے، بہر کیف نئی چیزوں کے متعارف ہونے سے پرانی اشیاء کے رشتے ٹوٹتے محسوس
ہوتے ہی ہیں۔ جس کے مظاہر صرف تنقید تک نہیں رہے۔ تخلیق کی بوقلمونیوں میں بھی فکری اور اسلوبیاتی نت نئے تجربات
رنگارنگ زاویوں کے ساتھ ایک نئی دنیا کے امکانات بھی روشن کرتے ہیں۔ یہیں ایک اور رجحان یا رویہ پروان چڑھتا
نظر آتا ہے وہ شعر کے سارے پرانے ڈھانچوں کی مسماریت پرانے نظام کی توڑ پھوڑ کے عمل کے بعد صیغے کو اظہار پر فوقیت
کی نشاندہی کرتا ہے جس سے اسلوبیاتی ڈھانچوں کے ان گنت ایوان تعمیر ہوتے نظر آتے ہیں۔ ہیئت کے تجربے جدید نظم کے
طاقت ور میڈیا کا وجود ابھارتے ہیں اور ابلاغ کا مسئلہ ابہام کی طرف جھکاؤ بڑھانے لگتا ہے۔ یہاں غزل کی مخالفت میں
حلقے کا رویہ ترقی پسندوں کے قریب تر چلا جاتا ہے۔ مگر دونوں کے پیچھے مختلف اسرار کارفرما تھے مگر دونوں نظم کی ترویج
میں بقدرِ استعداد حصہ لیتے ہے۔

حلقہ اربابِ ذوق جو تیسری دہائی میں اپنے بازو پھیلا رہا تھا، کہیں ترقی پسند تحریک سے متحارب اور کہیں دوستی بنا کر سایہ بنا

سفر جاری رکھتا ہے۔ اس دور میں اسے میراجی جیسا قدآور مغربی فکر سے آراستہ و پیراستہ نظم گو ملتا ہے۔ مختار صدیقی یوسف ظفر، تصدق حسین خالد، اختر ہوشیارپوری، ن۔م راشد نظم کی دنیا میں ایک نیا آہنگ اور رنگ ابھارتے ہیں۔ اعجاز حسین بٹالوی، راجندر سنگھ بیدی، کنہیا لال کپور، تابش صدیقی، ضیا جالندھری، حفیظ ہوشیارپوری، سید امجد حسین، ریاض احمد، اپندر ناتھ اشک، سید عابد علی عابد، شیر محمد اختر جانے کتنے بڑے بڑے نام حلقے کے پلیٹ فارم پر ادب و فن کے نئے جہاں آباد کرتے نظر آتے ہیں۔ نظم، افسانہ، تنقید ہر شعبہ میں تجربات کا سار او تازہ نئے انداز اختیار کرتا ہے اور یوں پاکستان کی تشکیل کی تحریک عجب جولانی اور سرمستی کے عالم میں موج شباب میں آ گے بڑھتی ہے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے پلیٹ فارم کے ساتھ ساتھ حلقہ کے فورم سے بھی بیشتر ادیب پاکستان کی تحریک میں کردار ادا کرتے ہیں تا آنکہ وقت ۱۴ راگست ۱۹۴۷ء کی دہلیز عبور کر لیتا ہے۔ جغرافیائی تقسیم انسانوں کی تقسیم کے بعد وحشت و بربریت کے ایک نئے دور میں داخل ہوتی ہے۔ ادب ایک نئے آشوب میں دکھائی دیتا ہے ایک نئی آگ جو اپنے دامن میں سمیٹتا ہے ایک اور دکھ کا اظہار بن جاتا ہے۔ یہ آشوب، یہ آگ، یہ دکھ فسادات کے اس سمندر سے اٹھتے ہیں جو صدیوں سے ایک ساتھ رہنے والے انسانوں کو یک بیک حیوانوں میں بدل دیتا ہے۔ پرزے پرزے جسم، لیرلیر عصمتیں، ننگے جسم، بھوکے تن، لٹے قافلے ادب میں مجروح انسانیت اور مجہول انسان کے طور پر در آتے ہیں۔ عصمت، منٹو، قاسمی سے لے کر انتظار حسین تک ہر فن پارے کا کرب بن جاتے ہیں اور حلقہ کے پلیٹ فارم پر فسادات کا المیہ ایک فکری اکائی کے طور پر کچھ دیر کے لئے نمودار ہوتا ہے مگر نقطۂ نظر کا تضاد زیادہ شدت کے ساتھ نہ سہی دھیرے کم تر سہی پھر بھی موجود رہتا ہے۔

کچھ ہی عرصہ بعد انجمن ترقی پسند مصنفین پر پابندی حلقے کے لئے نیک فال ثابت ہوئی۔ اب حلقہ ایک ایسا پلیٹ فارم رہ گیا جہاں ادیب ہفتہ میں ایک بار اکٹھے ہو کر فن کی شمعیں روشن کرنے لگے۔ ان لوگوں کو چھوڑ کر جو ترقی پسند تحریک کے پورے نظریاتی آہنگ سے کمٹڈ تھے، باقی عام لوگ حلقے کے اجلاسوں میں باقاعدگی سے شریک ہونے لگے جس سے حلقہ میں ایک نیا زاویہ نظر ابھرتا دکھائی دیتا ہے۔

قیام پاکستان کے بعد کئی شاخیں قائم ہوئی ہیں۔ حلقہ کے بنیادی اراکین محمد افضل (سابق مدیر روزنامہ تعمیر) اکرام قمر اور اختر ہوشیارپوری راولپنڈی آ چکے تھے چنانچہ ۷ دسمبر ۱۹۴۸ء کو حلقہ ارباب ذوق کی راولپنڈی شاخ نے آریہ سماج میں اپنے اجلاسوں کا آغاز کیا۔ اکرام قمر اس کے پہلے سیکرٹری تھے جبکہ محمد افضل آئندہ سال کے لئے سیکرٹری بنے۔ اس حوالے سے جو لوگ بعد میں سیکرٹری جائنٹ سیکرٹری بنے ان کی تفصیل کچھ یوں ہے۔

سیکرٹری عبدالعزیز فطرت	جوائنٹ سیکرٹری آغا خاکی قزلباش
" ممتاز مفتی	" " "
" یوسف ظفر	" " "
" آغا خاکی قزلباش	" عزیز ملک
" آغا بابر	" عزیز ملک
" عزیز ملک	" صدیق اثر
" "	" ربیعہ فخری
" آغا بابر	" ربیعہ فخری
۶۸ء میں " تابش صدیقی	" سمیع آہوجہ
۶۹ " " فتح محمد ملک	" منصور قیصر
۷۰ " " منصور قیصر	" باقر علیم
۷۱ " " شبنم مناروی	" فضل حسین صمیم
۷۲ " " منصور قیصر	" اعجاز راہی
۷۳ " " سرور کامران	" سبط احمد / نذیر عامر
۷۴ " " مظہر الاسلام	" ضمیر نفیس
۷۵ " " رشید امجد	" ضمیر نفیس
۷۶ " " الطاف احمد قریشی	" ضمیر نفیس
۷۷ " " سرور کامران	" شمیم حیدر زیدی
۷۸ " " مرزا حامد بیگ	" زاہد نوید
۷۹ " " احمد جاوید	
۸۰ " " ضمیر نفیس	" حسن عباس رضا
۸۱ " " ضمیر نفیس	" قمر جاوید
۸۲ " " اعجاز راہی	" قمر جاوید

۶۸ء کا سال حلقہ اربابِ ذوق راولپنڈی کی ادبی فضا میں نئے رنگ ڈھنگ لے کر آیا۔ اس سے کئی سال پہلے راولپنڈی کی ادبی فضا ایک انقلاب آفریں تبدیلی لا چکی تھی۔ لکھنے والوں کی انجمن کے قیام نے ادب کے سارے پرانے راستوں کو نئے آہنگ سے روشناس کرا دیا تھا۔ انجمن جس کے پہلے سیکرٹری اعجاز راہی اور دوسرے رشید امجد تھے (نثار ناسک رشید امجد کے ساتھ جائنٹ سیکرٹری تھے) ادب میں ایک نئے تنظیمی آہنگ کو پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے۔ ان لوگوں نے جنہوں نے راولپنڈی کے پرانے تنظیمی ڈھانچے میں دراڑیں ڈال دی تھیں ان میں فتح محمد ملک، رشید امجد، نثار ناسک، علیم درانی، جمیلہ شاہین، منصور قیصر، سرور کامران، شبنم مناروی، سبطِ احمد، رشید نثار اور کئی ایسے دوسرے نام شامل ہیں جو آغا بابر کے مقابلے میں تابش صدیقی اور سمیع آہوجہ کو لائے۔ ان دنوں ضیا جالندھری اور شہزاد احمد راولپنڈی آ چکے تھے۔ چنانچہ تابش صدیقی کے بعد جب فتح محمد ملک اور منصور قیصر سیکرٹری بنے تو حلقے کا سارا رویہ تبدیل ہو گیا۔ اب حلقہ نئی نسل کے ہاتھ میں تھا۔ لاہور میں انتظار جالب اور ڈاکٹر عزیز احمد حلقہ میں لہو دوڑانے میں کامیاب ہو گئے تھے اور راولپنڈی میں فتح محمد ملک اور منصور قیصر ایک نئے فکری دور کو ساتھ لے کر آئے۔

یہاں پہنچنے کے بعد جب ہم چالیس کے عشرے میں واپس جھانکتے ہیں تو ہمارے سامنے حلقے کے تیس سالوں کا ایک فکری منظر بڑا واضح ہو کر سامنے آ جاتا ہے۔ اقبال کے انتقال کے باوجود اس کی آواز استعماریت اور استحصالیت کے خلاف ادب کے افق پر روشن آنے والوں کے لئے ایک زندہ روایت بن گئی تھی۔ مولانا ظفر علی خان، حسرت موہانی، جوش، فیض، قاسمی اس قندیل کو زیادہ تیز کر کے غلامی کے خلاف جنگ کو تیز کر رہے تھے تو ٹھیک اس وقت حلقہ اربابِ ذوق کے پلیٹ فارم سے بھی انفرادی آوازیں ابھری تھیں۔ وزیر آغا، ظہیر کاشمیری، صفدر میر، مختار صدیقی، یوسف ظفر، مجید امجد اور ضیا جالندھری کے نام حلقے اور حلقے سے باہر ان آوازوں میں شامل تھے اور جب ہم آج ہم سال بعد پورے سفر کا جائزہ لیتے ہیں تو بعض ناقدین کی رائے ساری فضا کو مکدر کرتی نظر آتی ہے۔ جو حلقے کے مجموعی رویے کو زندگی سے کاٹ کر بزعم خود ادب برائے ادب کا نقیب گردانے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔

بعض نقادوں نے اپنے نظریات کی اشاعت کے لئے حلقہ کو انجمن ترقی پسند تحریک سے متصادم کر کے دکھانے کی کوشش کی ہے۔ میرے نزدیک یہ رویہ مبنی برحقیقت نہیں۔ میں اختر ہوشیارپوری کی بات کو زیادہ اہمیت دیتا ہوں وہ کہتے ہیں کہ "حلقہ ترقی پسند تحریک کے ردعمل کے طور پر وجود میں نہیں آیا بلکہ اس پلیٹ فارم پر ایسے بے شمار لوگ تھے جو ادب کو سماجی اور سیاسی حوالوں سے دیکھتے تھے۔"

بعض ناقدینِ فن، جنہوں نے حلقہ کے ذیل میں ادب برائے ادب کا نعرہ میراجی سے منسوب کر کے حلقہ کو زندگی

سے کاٹنے کی کوشش کی ہے اگر وہ خود میرا جی کی اس بات کو سمجھ لیتے، وہ کہتے ہیں

"ادب ہر شخص کی شخصیت کا آئینہ دار ہے۔"

چنانچہ لکھنے والا اپنے دور سے وابستہ ہے اور عصری تحریکوں کے ساتھ زندہ رہنا چاہتا ہے تو عصر کی دھڑکنیں ہر صورت اس کے فن میں موجود ہوں گی۔ یہی وجہ ہے کہ حلقہ ارباب ذوق کے قیام کے ساتھ ہی ایسا ادب نظر آجاتا ہے جس میں زندگی دھڑکتی محسوس کی جا سکتی ہے چنانچہ یہ تسلیم کر لینے میں کوئی قباحت نہیں کہ جس طرح انجمن ترقی پسند مصنفین میں سارے ترقی پسند جمع نہیں تھے اسی طرح حلقہ ارباب ذوق کے پلیٹ فارم پر بھی ایسے لوگ موجود تھے جنہوں نے زندگی سے مربوط ادب تخلیق کیا۔

ڈاکٹر انور سدید حلقہ کے فکری رویوں کے حوالوں سے ادب برائے ادب کے نعرے کی توصیف میں بسا اوقات خود اپنے ارشاد کی نفی کرتے نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ وہ کہتے ہیں۔

"حلقہ ارباب ذوق میں جو دھارے بیک وقت جمع ہو گئے تھے۔ ان میں مغربی فکر کا زاویہ میرا جی اور مشرقی فکر کا دھارا مولانا صلاح الدین نے مہیا کیا۔" اس سے قطع نظر کہ میرا جی اور صلاح الدین احمد کے تنقیدی رجحانات کو بعد میں آنے والے کتنے تنقید نگاروں نے اپنایا۔ اس بات کی نفی ہے کہ حلقہ کے پلیٹ فارم پر کبھی ادب برائے ادب کے نعرے کو قطعیت حاصل ہوئی۔ چنانچہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا کہ اس پلیٹ فارم پر ہمیشہ مختلف الخیال لوگ جمع رہے جن میں مفتوحیت پسند، آزاد خیال، ابہام کے قائل، افلاطونیت پسند، انہدامِ شخصیت کے حامل، جدید حسیت سے بے بہرہ، بے حسی میں مبتلا ایکسپلائٹیشن، جبریت، تشدد اور نوآبادیت کے مخالف بھی لوگ شامل تھے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ حلقہ جہاں مختلف نظریوں اور فکر و منطق سے آراستہ نظر آتا ہے وہیں مختلف تنقیدی رویے بھی رواں نظر آتے ہیں۔

میرا جی مغرب سے متاثر تھے چنانچہ ان کی فکر پر مغربی چھاپ زیادہ نمایاں ہے مگر دیگر عارف یوسف ظفر، اختر ہوشیار پوری، ضیا جالندھری، مختار صدیقی اور بے شمار دوسرے حلقہ ین کے ہاں اپنی فضا، اپنا رنگ ڈھنگ اور اپنا ماحول سانس لیتا محسوس ہوتا ہے۔ وہ میرا جی کے برعکس اظہار میں کسی ابہام کی طرف جھکاؤ نہیں رکھتے۔ حسن عسکری نے کئی روپ اختیار کئے مگر ان کا تنقیدی اور تخلیقی میلان فرانسیسی استعاروں سے مرتب ہوتا دکھائی دیتا ہے صلاح الدین احمد نے کسی خاص نقطۂ نظر کو تنقید میں متعارف نہیں کرایا بلکہ وہ تخلیق کے محاسن اور اس فضا کے حوالے سے ایک رویہ مرتب کرتے ہیں، جس میں ادب تخلیق ہوتا ہے۔ ان کے اقبال کے مضامین اور افسانوی ادب کی تنقید میں ان کے اس رویے

کی تصدیق ہوتی ہے۔ ریاض احمد نے تنقید میں سائنس اور نفسیات کے رجحانات کی نمائندگی کی مگر ان کی سائنس کسی ریاضی اصول کی پابند نہیں بلکہ سائنسی رویّے بدلتی اقدار، اقتصادی دروبست اور جدید انکشافات کے پس منظر کے ساتھ وارد ہوتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا ادب برائے ادب کے نعرے کو اپنانے کی بجائے تنقید میں زندگی کی جڑیں تہذیبی منطقوں اور زمین میں تلاش کرتے نظر آتے ہیں کہ ادب برائے ادب کا نعرہ بے زمینی کا المیہ ہے اور وہ جانتے ہیں کہ ادب کی جڑیں ہمیشہ تہذیبی زمین میں پیوست ہوتی ہیں۔ انتظار حسین نے بھی ادب اور تنقید میں ماضی کے جاندار رشتوں کے احیاء کو عصری حوالوں سے مربوط کرنے کی سعی کی ہے چنانچہ ان اہم سالوں میں حلقہ کے پلیٹ فارم سے بھی جبر و تشدد اور استعماریت کے خلاف سماجی عمل سے مزیّن تنقیدی رویّے جنم لیتے ہیں اور جو ایک بات سب سے زیادہ جاندار نظر آتی ہے وہ فکر کے ساتھ ہیئت اور اسلوب کے تجربات کی ندرت ہے اگر حلقہ فنی محاسن میں لفظ ابہام اور ہیئت و اسلوب کے تجربوں تک خود کو محدود رکھتا تو اس کے پلیٹ فارم سے پیدا ہونے والے ادب میں کبھی وہ ندرت اور تنوع پیدا نہ ہو پاتا جو ادب کو زندہ تخلیق میں بدلنے کے پس منظر میں کارفرما ہوتا ہے۔

۶۰ء کی دہائی میں حلقہ ارباب ذوق مکمل طور پر نئے ادب اور نئے ترقی پسند رویّے میں جمع ہوتا نظر آتا ہے فتح محمد ملک جو ادب کی زندہ روایات کے حوالے سے تنقید کو عصری رویّوں سے مربوط کر کے سماجی عمل کو پس منظر بنا کر تنقید کے ایک الگ منطقے کے دروازے وا کرتا ہے۔ دراصل اس دور کی فکری اکائی کی بازیافت یا انکشاف کی ایک صورت گری کرتا ہے۔ رشید امجد اشیاء کو جدید تقاضوں کے ساتھ مربوط کر کے روشن خیال تنقید اور فکر کا حامل ہے حلقہ ارباب ذوق سے منسلک دوسرے ادباء اور شعراء جدید حسیت کے حوالے سے ایک فکری اکائی کی تلاش کرتے ہیں۔

معاشرہ جب مختلف تحریکوں میں بٹ کر فکری بُعد کا نمائندہ بن جاتا ہے تو ادب بھی اسی طرح خانوں میں بٹتا چلا جاتا ہے جس کی بہترین مثال لاہور میں تین حلقوں کا وجود ہے۔

بہر کیف حلقہ ارباب ذوق جس نے ۴۴ سال قبل اپنی زندگی کا سفر شروع کیا تھا مختلف ادوار میں مختلف رویّوں کی نمائندگی کرتا آج ایک بار پھر فکری تضاد کا شکار ہے اور یہ تضاد اس کے ادیبوں نے نہیں اس دور کے سماجی عمل نے اسے دیا ہے کہ حلقہ زندگی کا ترجمان ہے، افراد کا نہیں۔

اردو ادب اور تحریک احیائے اقدار اسلامی

ڈاکٹر ابو اللیث صدیقی

دنیا میں بہت سے مذاہب اور ادیان پیدا ہوئے، اور انہوں نے اپنے ماننے والوں کے معاشرے اور تہذیبیں قائم کیں، بعض ان میں سے اب ناپید ہو چکے ہیں کہ تاریخوں میں بھی ان کا پتہ مشکل سے چلتا ہے۔ بعض کا سراغ صرف ماہرین ان کے آثار باقیہ، ان کے شہروں اور عمارتوں کے کھنڈروں اور ان سے برآمد ہونے والی اشیاء سے لگاتے ہیں۔ بعض کے متعلق ہماری معلومات صرف تاریخ کے حوالے سے ہیں، بعض مذاہب آج بھی زندہ ہیں اور صدیوں سے زندہ ہیں، اسلام بھی ان مذاہب و ادیان میں ہے جو چودہ سو سال گزرنے کے بعد بھی آج تک زندہ ہے۔ بلکہ زندگی کے ایک نئے دور میں داخل ہوا ہے اور ساتویں صدی عیسوی میں اس دین نے جو سبق دیا تھا اور جو راہ دکھائی تھی وہ بیسویں صدی کی آخری دو دہائیوں کے جدید ترین مسائل اور معاملات کا حل پیش کرنے کے لائق ہے۔ اپنی اس طویل تاریخ میں اس نے بڑے نشیب و فراز دیکھے، سیاسی عروج و زوال کے کتنے ہی دور اس میں گذرے، چھوٹی بڑی کتنی ہی ریاستیں اور حکومتیں قائم ہوئیں اور ختم ہو گئیں، ان کی جغرافیائی حدود کبھی یورپ کے آخری حد تک یعنی اسپین تک پہنچ گئیں۔ مشرقی یورپ کا بڑا حصہ ان کا حلقہ بگوش رہا، شمالی افریقہ میں مختلف ادوار میں حکومتیں اور ریاستیں قائم ہوئیں جن کو آج عرب ممالک کہا جاتا ہے، ان میں کتنی ہی چھوٹی بڑی سلطنتیں قائم ہوئیں اور ان کی حدود میں تغیر و تبدل ہوتا رہا، ایران اور برصغیر پاک و ہند میں اسلامی ریاستیں قائم ہوئیں اور آخر الذکر سے پھر پاکستان کی الگ ایک حکومت اور سیاسی و جغرافیائی مملکت وجود میں آئی، ایک المیہ نے پاکستان کو دو ٹکڑوں میں بانٹ دیا اور آج ایک اور اسلامی مملکت بنگلہ دیش موجود ہے۔ اس طویل تاریخ کے دور میں حکومتوں، سلطنتوں اور مملکتوں کی اس طویل فہرست کی تاریخ میں اس پر کیا کیا گذری اس کی ایک داستان الگ ہے جس پر آج تک الحمرا اور مسجد قرطبہ کی دیواروں کے گوشے چشم بے نور بنے ہوئے ایک

دور کے مرثیہ خواں ہیں ترکوں پر کیا گزری کہ ایک طویل دور کی تاریخ میں اسے یورپ کا مردِ بیمار کہہ کر اس کے ٹکڑے ٹکڑے کرنے کی تجویزیں بنتی رہیں اس تاریخ نے بغداد کا سانحہ بھی دیکھا جس نے مسلمانوں کی تہذیبی بنیادوں کو ہلا دیا اس نے برصغیر میں وہ دور بھی دیکھا جب مسلمانوں کی مرکزی حکومت کے اقبال اور اقتدار کے دور میں بھی مسلمانوں کو طرح طرح کی آزمائشوں سے گزرنا پڑا۔ یہ وہ دور تھا جسے ہمارے مشہور مورخ ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی نے دگر اعتقادی کا دور کہا ہے۔ یہ حملہ بڑا زوردار تھا جس کا ایک مظاہرہ شہنشاہ اکبر کے دور میں ہوا اور جس کے خلاف اس وقت سے آج تک مسلمانانِ برصغیر پاک و ہند کا جہاد جاری ہے۔ یہ اسلام کی ابدی حقیقت ہے کہ ایسے ہر مرحلہ اور ہر آزمائش سے مسلمان قوم، کامیابی اور کامرانی کے ساتھ نکلی ہے آج بھی اسے جن مسائل کا سامنا ہے اور جسے اسلام اور مسلمانوں کے لئے ایک چیلنج کہا جاتا ہے۔ انشاءاللہ اس امتحان میں بھی ملتِ اسلامیہ کو کامیابی ہوگی جاءالحق الباطل ان الباطل کان زھوقا۔ حق آیا اور حق ہمیشہ رہے گا اور غالب رہے گا۔ باطل نے راہِ فرار اختیار کی اور ہمیشہ راہِ فرار ہی اسے نصیب ہوگی، یہ اللہ کا وعدہ ہے، اور قرآن حکیم کے مطابق وہ اپنے وعدے کے خلاف نہیں کرتا، یہی مرحلے احیائے دین کے مراحل ہیں، اس بحث میں احیائے دین کے معنی یہ نہیں کہ کوئی دور ایسا آیا کہ یہ دین یا اس کے ماننے والے ختم ہو گئے، یا اس کے اصلی خدوخال مٹ گئے، یا اس کے بنیادی ماخذ قرآن میں کوئی تصرف ہوا، یا احادیث کی اہمیت سے انکار کیا گیا یا پابند شرع کے نمائندے بالکل مفقود ہو گئے مطلب اس کا یہ ہے کہ وہ اقدار جن کو ہم اسلامی اقدار کہتے ہیں ان پر ماحول کا ایسا اثر ہوا کہ ان کی اصل شکل و صورت وہ نہ رہی جو تھی اور اصلی اور حقیقی تھی، نام رہ گیا، حقیقت کو لوگ بھول گئے، جسم رہ گیا، روح نکل گئی، لفظ باقی رہے، ان کے معنی معدوم ہو گئے، لیکن جب بھی ایسا وقت آیا اللہ تعالیٰ نے اپنا وعدہ پورا کیا، اور اسلامی اقدار کا احیا ہوتا رہا۔

اس بحث کو محدود رکھنے کے لئے ہم صرف اردو ادب میں اسلامی اقدار کے احیاء کی داستان مختصراً بیان کرنا چاہتے ہیں، اردو کی تاریخ کا آغاز ہی ان مبلغین اسلام، صوفیائے کرام اور علمائے عظام سے ہوتا ہے جنہوں نے اپنی زندگی اور مثال سے برصغیر میں تبلیغ اسلام کا فریضہ انجام دیا، بادشاہوں کی اپنی مصلحتیں تھیں کہ آٹھ سو سال جس ملک پر حکومت کی اس ملک کے دارالخلافہ میں ان کی تعداد چودہ فیصد سے آگے نہ بڑھی، اس کے برعکس اسلامی اقدار کے یہ علمبردار جہاں پہنچے وہاں اسلام خود بخود پہنچا۔ اور آج جب ان بادشاہوں کے نام تاریخ کے صفحوں میں گرد چاٹ رہے ہیں۔ ان اللہ والوں کے مزارات آج بھی مرجعِ خلائق ہیں۔ اس طرح

برصغیر میں تعلیمات اسلام اور اقدار اسلامی کی ترویج صدیوں پرانی ہے اس کی ایک ہلکی سی جھلک اس قاموس الکتب میں دیکھی جاسکتی ہے جو مولوی عبدالحق مرحوم نے جلد اول میں مرتب کی تھی اور جس میں صرف مذہبی کتب کا ذکر تھا اس کے مقدمہ میں مولوی صاحب لکھتے ہیں ۔

"فہرست کو دیکھنے کے بعد یہ اندازہ ہوگا کہ ہماری زبان اور ادب کا دامن کتنا وسیع ہے اور یہ بھی کہ اس زبان میں خاص طور پر مذہب اسلام کے بارے میں اب تک جو ذخیرہ فراہم ہوا ہے شائد ہی دنیا کی کسی دوسری زبان میں ہو"

اور یہ بات صرف عبدالحق صاحب نے ہی نہیں کہی ہے بلکہ اردو زبان وادب اور اس کی تاریخ کا ہر طالب علم اس کی تصدیق کرے گا۔" اردو ادب کے مختلف پہلوؤں پر قیام پاکستان کے بعد کئی جامعات سے پی ایچ ڈی کی سطح کا تحقیقی کام ہوا ہے اور ہو رہا ہے۔ ہم اس کی تاریخ سے قطع نظر دور حاضر میں اردو ادب میں اسلامی اقدار کے احیاء تک اپنی بحث کو محدود رکھیں گے اور دور حاضر کو ہم انیسویں صدی کے آخر سے عصر تک شمار کرتے ہیں ۔

خورشید احمد صاحب لکھتے ہیں :-

اردو اگر ایک طرف برصغیر پاک و ہند کے لسانی و ثقافتی ذخیرہ پر مسلمانوں کے افکار و ان کے تہذیب و تمدن کے عمل اور تعامل کی پیداوار ہے تو دوسری طرف یہ زبان اور اس کا ادب عصر جدید میں روح اسلام کے اظہار کا اہم ترین ذریعہ ہے۔ عربی کے بعد اسلام کے دینی ادب کا سب سے بڑا ذخیرہ اسی زبان میں ہے ۔ انیسویں صدی کے وسط سے مسلمانان پاکستان و ہند کے افکار و نظریات کا اصل اظہار اردو ہی کے ذریعہ ہوا ہے ۔

ہم پھر ایک مرتبہ ۱۸۵۷ء کے انقلاب، تحریک سرسید، اس کے اثرات عمل اور رد عمل کی بحث چھوڑ کر بیسویں صدی کی دوسری دہائی پر آجاتے۔ جہاں پہلی جنگ عظیم کے بعد دنیا بھر میں مختلف تحریکات جنم لیتی ہیں، وہاں برصغیر پاکستان میں بھی مسلمان ایک جہان تازہ کی تلاش میں سرگرم ہوتے ہیں اور اس کا سب سے نمایاں اظہار علامہ اقبال کی شاعری اور ادب میں ہوتا ہے۔ علامہ کی نظم طلوع اسلام سامنے رکھیئے اور یہ بند دیکھیئے ۔

مژدہ اے پیمانہ بردار خمستان حجاز ۔۔۔ بعد مدت کے ترے رندوں کو پھر آیا ہے جوش

پھر یہ غوغا ہے کہ لاساقی شراب خانہ ساز ۔۔۔ دل کے ہنگامے مئے مغرب نے کر ڈالے خموش

اقبال کا اشارہ جس شراب خانہ ساز کی طرف ہے اس کی وضاحت صاحبان دانش کی اس مجلس میں ضروری

نہیں ۔ اقبال کی مثال ہم نے اس لئے دی کہ یہ تحریک احیاء صرف شاعری ہی کے ذریعے نہیں دیگر اصناف کے وسیلہ سے بھی پروان چڑھتی ہے ، خود علامہ کے خطبات مضامین و مکتوبات ان کے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہیں ، یہ وہ اصل وہ تحریک تھی جو شاہ ولی اللہ سے شروع ہوئی اور علامہ اقبال تک پہنچی ، جہاں ایک طرف علیگڑھ کی تحریک اس دور میں ایک نئی فکری ، تہذیبی ، ثقافتی اور تاریخی شعور کی روح بن کر سامنے آتی ہے ، وہیں طبقہ علماء میں بھی ایک نیا دور شروع ہوا جس کا مقصد یہ تھا کہ قدیم اور جدید کے تصادم سے حتی الامکان گریز کر کے دینی اور ثقافتی ورثہ اسلام کی حفاظت کی جائے ""اسلامی افکار ، اقدار اور اخلاقی و معاشرتی روایات کی ممکنہ پاسبانی دینی تعلیم اور وعظ و تبلیغ کے ذریعے کی جائے نیز اس تعلیم کے حاصل کرنے والوں کا پورے ملک میں جال پھیلا کر کم از کم علم و اخلاق کی اس شمع کو روشن اور اس روایت کو باقی رکھا جائے ۔ جسے سیاست اور اغنیاء و اقتدار کے میدان میں شکست ہو گئی ہے ، دیوبند اس رجحان کا نمائندہ ہے علمائے دیوبند میں مثلاً مولانا اشرف علی تھانوی ہیں جن کی تصنیف کتب و رسائل کی تعداد بعض روایتوں میں ڈھائی سو کے قریب بتائی جاتی ہے ، تعداد کچھ ہو اس سے انکار نہیں کہ مولانا اشرف علی نے تعلیمات اسلام جن پر اسلامی اقدار کی بنیادیں استوار ہیں عوام تک پہنچانے میں اپنے قلم سے بڑا کام کیا ، قرآن کی حکمت اور فضیلت پر بہت کچھ لکھا ، سیرت رسول پاکؐ پر جوان افکار کا محو نو رہا بھی ہے توجہ کی ، علماء کے اس گروہ میں جن میں بعض کا تعلق دیوبند سے ہے ۔ بعض کا ندوہ سے ، بعض کسی اور ادارہ یا تحریک سے منسلک ہیں ، وہیں بکثرت ایسے نام بھی ملتے ہیں جنھوں نے عصر جدید میں اسی خدمت کو انجام دیا ، شیخ الہند مولانا محمود الحسن ، مولانا مناظر احسن گیلانی ، مولوی عبدالماجد دریا آبادی ، مولانا محمد الیاس ان میں سے چند نام ہیں ، ، ان کی مستقل تصانیف کی ہی فہرست گنائی جائے تو خاصی طویل ہو جائے گی ۔ مثلاً مولانا مناظر احسن گیلانی کی چند تصانیف ہیں ۔

۱ ۔ ہندوستان میں مسلمانوں کا نظام تعلیم و تربیت ۔ ۲ جلد

۲ ۔ سوانح قاسمی ۔ ۳ جلد

۳ ۔ تذکرہ شاہ ولی اللہ ۔

۴ ۔ الدین القیم ۔

۵ ۔ النبی الخاتم ۔

۶ ۔ مقالات احسانی ۔

۷۔ تدوین حدیث۔

۸۔ امام ابو حنیفہ کا سیاسی کارنامہ۔

۹۔ مسلمانوں کی فرقہ بندیوں کا افسانہ۔

اور مولانا ماجد کے بے شمار مضامین کے علاوہ۔

۱۔ تفسیر ماجدی۔ ۲ جلد

۲۔ قصص و مسائل۔

۳۔ سفرنامہ حجاز۔

۴۔ حیوانات قرآن۔ (۵) جغرافیہ قرآن۔ (۶) اعلام القرآن۔ (۷) سیرت النبی قرآن کی روشنی میں۔

یہ تو میں نے مثالاً عرض کیا، ایک طبقہ ان لوگوں کا تھا جو اسی دور میں سیاسی میدان میں نمایاں تھے لیکن بقول محمد رشید احمد اسلامی احیاء اور اسلامی قومیت کے تصور کی صورت گری میں انہوں نے بڑا مؤثر کردار ادا کیا مثلاً وہ حضرات جو تحریک خلافت یا جدوجہد آزادی کی تحریک سے وابستہ تھے اور جن کی کوششوں سے اسی مصنف کے بقول مسلمانوں میں یہ شعور اجاگر ہوا کہ وہ مسلمان پہلے صرف مسلمان تھے اور اس کے بعد ہندوستانی پھر مسلمانوں کی ایک اور تنظیم ابھری جس کے سربراہ علامہ عنایت اللہ خان مشرقی تھے جن کی نظر میں تعمیر ملی کا صرف ایک نسخہ تھا اور وہ نسخہ اسلام تھا۔ انہوں نے اپنے خیالات تفصیل سے تذکرہ میں پیش کئے ہیں۔ اسی طرح کی ایک وہ تحریک ہے جس کے بانی سید ابو الاعلیٰ مودودی ہیں، جن کی مقبول ترین کتاب دینیات اور خطبات ہیں تفہیم القرآن تفسیر قرآن ہے اس مکتبہ فکر سے بہت سے حضرات وابستہ ہے اور انہوں نے مسلمانوں میں اسلام کی روح کو بیدار کرنے اور بالخصوص نوجوان مغربی تعلیم یافتہ طبقہ میں ان خیالات کے پھیلانے میں بڑی خدمت ادا کی۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا اسلامی اقدار کے حیاء کی تحریک صرف اداروں، جماعتوں اور تحریکوں تک محدود میں ہماری جدید ادبی تاریخ میں ایسے لوگ بھی ہیں جیسے مولانا فضل الحسن حسرت موہانی، مولانا ظفر علی خان اور ان جیسے اور لوگ بھی جن کی زندگی اسلام کی عملی تفسیر تھی میں یہاں قصداً صرف ان مصنفوں اور ادیبوں، شاعروں اور نقادوں کا ذکر نہیں کر رہا جو اس روایت کے علمبردار ہیں۔ ان لوگوں نے ناول لکھے ہیں، انہوں نے نعت گوئی کے فن کو نئی وسعت بخشی ہے۔ انہوں نے تنقید میں ان رجحانات کو رد کیا ہے جو ادب اور ترقی پسندی کی آڑ میں دراصل اسلام اور اس کی اقدار پر آخری وار کے استعمال کئے گئے تھے، ہماری ادبی تاریخ شاہد

ہے کہ ان میں سے بہت سے لوگ اب بحمد اللہ مسلمان ہو گئے ہیں اور ”افسانہ نگار رہے“ کے افسانہ نگار قرآن حکیم کی تفسیر لکھ رہے ہیں۔

یہ بات محض اس نقطۂ نظر سے اہم نہیں کہ آج ہم پاکستان میں ایک مکمل اسلامی ضابطۂ حیات رائج کرنے کی کوشش کر رہے ہیں، اور بعض حضرات محض خوف سے یا محض لالچ سے محض بعض حاصل ہونے والے فوائد کی امید میں اپنی ادبی تخلیقات کو اسلامی اقدار کے احیاء کا ایک ذریعہ بنا رہے ہیں۔ اس مختصر سے جائزہ کا مقصد یہ واضح کرنا تھا کہ برصغیر پاک و ہند میں بقول مولانا حالی ”صدق و صفا“ کے چشمے میں جو گندگی شامل ہو گئی ہے اسے دور کیا جائے، اس کے منابع کو تلاش کیا جائے تاکہ یہ صورت پیش نہ آئے۔ یہ تحریک جو شاہ ولی اللہ سے شروع ہوتی ہے جسے سید احمد شہید اور سید اسماعیل شہید کی تحریک جہاد اپنے خون سے پروان چڑھاتی ہے جسے ۵۷ء کے علماء قید و بند کی صعوبتوں اور پھانسیوں کے سامنے قبول کرتے ہیں، ایک مسلسل عمل اور زندہ تحریک ہے۔ یورپ، امریکہ، افریقہ اور مشرق بعید میں اسلام کا دور جدید بھی اسی تحریک کا ایک حصہ ہے اور آج دنیا کی مختلف زبانوں میں اس کے بارے میں جو کچھ تحقیق ہو رہی ہے۔ اس کا ایک بڑا ماخذ ہمارا اردو ادب ہے۔ کوئی شخص کم از کم پچھلے دو سال میں برصغیر پاکستان و ہند کے مسلمانوں کے افکار خواہ سیاسی ہوں تعلیمی یا تہذیبی ان کے ماخذ کا سراغ لگانا چاہتا ہے تو وہ اردو ادب کو نظر انداز نہیں کر سکتا، خواہ اسے سرسید کی تصانیف کا مطالعہ کرنا ہو یا علی گڑھ سکول کے دوسرے اکابر، خواہ اسے نعمانی شبلی ندوۃ العلماء لکھنؤ اور دارالمصنفین اعظم گڑھ کا، خواہ خاکسار تحریک کا، خواہ شدھی اور سنگھٹن کی جوابی تحریکات کا، خواہ تبلیغی جماعت یا جماعت اسلامی کا، اور چاہے دیوبند علمائے کرام کا یا بریلوی حضرات کے افکار و خیالات کا، خواہ نیشلسٹ مسلمانوں کا یا مسلم لیگی مسلمانوں کا، وہ آج کے اردو ادب کے اس دینی پس منظر کو نظر انداز نہیں کر سکتا جو ان تمام تحریکات، افکار اور خیالات پر اثر ڈالتا ہے۔

اس حقیقت کا اندازہ لگانے کے لئے صرف اتنا کافی ہے کہ ہم برصغیر پاک و ہند کی اس تحریک سے جسے ادب میں ترقی پسند تحریک کہا جاتا تھا، آج تک اردو ادب کے سفر کا مختصر جائزہ لے لیں۔ اس دور میں ترقی پسندی کے نام پر ادب میں جن رجحانات کو داخل کرنا مقصود تھا وہ صرف عریانی یا صرف جنسیت نہ تھی، اس کے نمونے اردو ادب کیا دنیا کے ہر ادب میں مل جاتے ہیں۔ نہ اس کا مقصد محض ایک خاص سیاسی نظریہ کی تبلیغ تھی جسے اس زمانے میں مارکسی نظریہ حیات کہتے تھے بلکہ اس کا ایک بنیادی عنصر مذہب کا استہزاء اور مذہبی اقدار کی تضحیک و تذلیل تھی، بیشک ہماری شاعری میں بعض اثرات کے تحت ایسے عناصر پہلے بھی داخل ہو چکے تھے جو شعائر اسلامی کی تضحیک کے رجحان کو

ظاہر کرتے ہیں، مثلاً شراب اسلام میں حرام ہے، لیکن ہماری شاعری بادہ و جام سے بھری پڑی ہے بلاشبہ ہمارے بعض شعرا پاک باز تھے اور انہوں نے ان استعاروں کو محض مروجہ شاعرانہ استعاروں کی حد تک استعمال کیا تھا، شاعرانہ شوخی کی بعض مثالیں علامہ اقبال تک کے یہاں ملتی ہیں، اسی طرح رند، کوزہ پر ترجیح، کعبہ ڈھا کر بت خانہ بنانے کی دعوت، بلکہ اس سے آگے بڑھ کر یہ منزل کہ میر نے فرمایا تھا۔

میر کے دین و مذہب کا کیا پوچھتے ہو تم ان نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

اگر ترک اسلام واقعی ترک اسلام ہو تو ایسا شخص تو مرتد اور واجب القتل ہو گا، لیکن ان میں کسی شاعر، افسانہ نویس، ناول نگار، نقاد نے بازی بار لیش با با ہم بازی والی بات نہ کی تھی، یہ شرف ہمارے اس دور کے ترقی پسند شاعروں کو نصیب ہوا، اس کی ایک مثال ن۔ م۔ راشد کی شاعری ہے جن کے پہلے مجموعے پر اسی زمانہ میں جب وہ پہلی مرتبہ طبع ہوا تھا، آل انڈیا ریڈیو سے تبصرہ کرکے کیا گیا۔ ترقی پسندوں کے نزدیک انہوں نے گناہ گاروں کی فہرست میں اپنا نام لکھوا دیا تھا، بات صرف اتنی تھی کہ راشد صاحب کو اپنی ایک نظم میں نعوذ باللہ خدا بھی اونگھتا نظر آرہا تھا، ہم مسلمانوں نے تو یہی پڑھا تھا کہ لا تاخذہ سنۃ ولا نوم کہ اسے نہ نیند آتی ہے نہ اونگھ، اور نہ اس سے شاعری میں کوئی مزہ پیدا ہوا تھا، پھر ن۔ م۔ راشد صاحب اس حلقے کے پیر مغاں بنے، حال میں ان کا انتقال ہوا ہے، سنا ہے کہ ان کے فرمانے کے مطابق ان کی لاش کو اسلامی طریقے پر تجہیز و تکفین کی بجائے جلایا گیا، ہم جیسے کٹھ ملاؤں کے خیال میں اس آغاز کا یہی انجام ہونا تھا، تفصیل دیکھنا ہو تو ترقی پسند شاعری پر میرا وہ مضمون دیکھ لیجئے جو غالباً اسی زمانہ میں نگار میں شائع ہوا تھا، اور پھر دوسرے رسالوں میں نقل ہوا تھا اور شاید میرے ہی کسی مجموعۂ مضامین میں شامل ہے۔ ان حضرات کے ایک ناقد نے لکھا ہے کہ انہیں ایک ایسی جگہ کی تلاش ہے جہاں خیر اور شر کے تصورات نہ ہوں، طاقتیں ان کے نزدیک صرف دو ہیں، جنس اور جنسی تشنگی اور ان کی وجہ سے خواہش مرگ۔

یہ ساری تحریک اردو زبان کے مزاج کے خلاف تھی اور اسی لئے بیرونی طاقتوں، سرمائے اور سرپرستوں کے باوجود اس ماحول میں پنپ نہ سکی اور تحریک بہت جلد تحریک کی حیثیت سے ختم ہو گئی، اب اس کی جگہ ایک نیا محاذ کھولا جا رہا ہے۔ اسلامی ادب کیوں؟ ادب کو اسلامی اور غیر اسلامی خانوں میں تقسیم کیا جاتا ہے، ادب کو صرف ادب رہنا چاہئے، یہ ان لوگوں کی آواز ہے جو اب روپ بدل کر سامنے آرہے ہیں، ایک ایسی مملکت میں جو اسلام کے نام پر بنی ہے جس کا نظام حکومت اور نظام زندگی اسلام ہی کے تابع ہو سکتا ہے وہاں کا ادب اسلامی نہ ہو گا تو کیا ہو گا، یہی لوگ کہتے ہیں کہ ادب کو زندگی

کا ترجمان ہونا چاہئے ۔ اسے حقیقت کی عکاسی کرنی چاہیئے ۔ اگر یہ سچ ہے تو پھر پاکستانی ادب اسلامی ہی ہوگا کیونکہ ہماری زندگی کی اساس جب اسلام ہوگا اور ہماری تہذیب جب اسلامی تہذیب ہوں گی اور ہمارا ادب جن کی ترجمانی کرے گا تو پھر اسے آپ کیا کہیں گے ، کیا آج ہمارا ادعائے اسلام محض ایک نعرہ ہے ، اور اس کی کوئی حقیقت نہیں اور کیا پاکستان کے قیام کے لئے جو قربانیاں دی گئیں ، جو خون بہایا گیا اور آج بھی اس کی سزا میں مسلمانوں کا خون مراد آباد ، علی گڑھ ، دہلی ، امروہہ ، بریلی ، الہ آباد میں بہہ رہا ہے وہ محض دھوکا دینے اور دھوکا کھانے کے لئے بہایا گیا تھا ، حقیقت میں برصغیر پاکستان و ہند کے مسلمان ایک ایسی مملکت کی تعمیر کیلئے جان و مال عزت و آبرو عیش و آرام سب کی بازی لگائے تھے جہاں وہ اپنی زندگی اپنے نظام کے تحت گزار سکیں اگر یہ صحیح ہے تو ہمارا ادیب ان کی اقدار کی ترجمانی کرے گا اور اسے ایسے ہی کرنا چاہئے ۔ اگر ایسا وہ نہیں کرتا تو وہ پاکستانی ادیب ، پاکستانی شاعر یا پاکستانی نقاد نہیں ادب کا بازی گر ہے اور دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا ۔ !

ادیب اور مملکت

ڈاکٹر ابوالخیر کشفی

ادیب اور مملکت کی بحث اس اعتبار سے خاصی پرانی ہے کہ فرد اور مملکت کے رشتہ پر عہد یونان سے اب تک غور کیا گیا ہے اور یہ بحث ادیب کا احاطہ بھی کر لیتی ہے کیونکہ ادیب فرد کی فردیت کا ترجمان رہا ہے۔

ادیب یا کسی بھی فرد کا مملکت سے کیا رشتہ ہے؟ اس سوال کے جواب کا تعلق ریاست کی ہیئت ترکیبی سے ہے۔ مطلق العنان بادشاہت یا کمیونسٹ اشتراکی ریاست میں فرد، بادشاہ یا اشتراکی جماعت اور اشتراکی ریاست کے مقاصد کا آلہ کار ہوگا کسی جمہوری نظام میں ادیب مملکت سے وفادار ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے ضمیر کی روشنی میں حکومت کے ان اقدام کی مخالفت بھی کر سکے گا جو مملکت کے جمہوری مزاج اور روایات کو بدلیں یا مجروح کریں۔

ہمارے دور میں مملکت، حکومت اور قوم کی اصطلاحیں بڑی حد تک مترادف اصطلاحوں کی حیثیت سے استعمال کی جارہی ہیں۔ اب ان اصطلاحوں کی جگہ سیاسی نظام (POLITICAL SYSTEM) کی اصطلاح کو سیاسیات کے علماء استعمال کرنے لگے ہیں۔ وہ اس اصطلاح کو اس بنیاد پر ترجیح دے رہے ہیں کہ یہ اصطلاح کسی سماج میں انسان کی تمام سیاسی سرگرمیوں کا احاطہ کر لیتی ہے اور صرف حکومت کے اداروں تک محدود نہیں رہتی۔

سیاسی نظام کی اصطلاح معاشرے اور حکومت و مملکت کے رشتے کو معاشرہ کی وحدت کے پس منظر میں سمجھنے اور سمجھانے کی ایک کوشش ہے۔ انسانی معاشرہ کا ارتقائی نقطہ ریاست یا مملکت ہے۔ کسی بھی معاشرہ کو اپنی اقدار کی بقا اور ترویج کے لئے قوت کی ضرورت ہوتی ہے۔ ریاست اسی قوت کا مظہر ہے۔

حضور نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم نے مکہ میں اسلامی معاشرہ کی تشکیل کا آغاز کیا۔ لیکن یہ حقیقت جلد ہی واضح ہوگئی کہ اسلام پر مکمل عمل کرنے کے لئے اقتدار سیاسی کا حصول لازمی ہے۔ حضور نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم

کی ہجرت اسلامی ریاست کے قیام کی طرف پہلا قدم تھی۔ نبی اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے مدینہ میں اس ریاست کی بنیاد رکھی۔ اور یہ ریاست اللہ کے اس وعدے کے مطابق تھی کہ تم میں سے جو ایمان لائے اور نیک اعمال کیے، اللہ انہیں حکومت اور استخلاف فی الارض عطا کرے گا جس طرح اس نے پہلے کیا ہے (سورہ النور، آیت ۵۵)

اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حکومت اور نبوت اور مذہب و مملکت کا آپس میں کیسا گہرا رشتہ ہے حضور اقدس صلی اللہ علیہ وسلم سے پہلے کئی جلیل القدر انبیاء علیہم السلام کو اقتدار ریاست عطا کیا گیا کیوں کہ انبیاء علیہم السلام معاشرے کی اصلاح کے لئے تشریف لاتے ہیں اور ریاست اس قوت کا مظہر ہے جو معاشرہ میں انقلاب برپا کر دیتی ہے۔

حضور اقدس صلی اللہ علیہ وسلم نے اسلام اور حکومت و اقتدار کے رشتے کے سلسلہ میں ارشاد فرمایا کہ "اَلْاِسْلَامُ وَالسُّلْطَانُ اَخَوَانِ تَوْاَمَانِ (الدیلمی: مسند عن جابر رضی اللہ تعالیٰ عنہ) (اسلام اور حکومت توام بھائیوں کی طرح ہیں) دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ اسلام بنیاد ہے اور مملکت اس کی حفاظت کرتی ہے۔

(۳)

مدینہ کی اسلامی ریاست ہمیں اسلام اور مملکت و سیاست کے اسی بنیادی رشتے کو یاد دلاتی ہے۔ بد قسمتی سے اسلام کی تاریخ عہد خلافت راشدہ کے بعد ملوکیت اور شخصی حکومت کی تاریخ بن گئی۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ ارباب فکر اور اہل قلم کی اکثریت نے اسلام اور ریاست کے رشتہ کو فراموش کر کے درباروں سے اپنا رشتہ جوڑ لیا۔ ویسے یہ اللہ کا انعام ہے کہ اسلام کے حقائق کو پیش کرنے والے ہر دور میں رہے خواہ دار و رسن ہی ان کا مقصد ٹھہرا ہو۔

پاکستان کا قیام اسلام کی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ ہے۔ ایک ایسا عظیم واقعہ جو پہلی صدی ہجری اور چودھویں صدی ہجری کو ہم رشتہ کر دیتا ہے۔ پاکستان کی جدوجہد کی تاریخ اور اس جدوجہد کے قائد کے ارشادات اس حقیقت کو واضح کر دیتے ہیں کہ پاکستان کے وجود میں آنے کا مقصد اسلام کو اپنی زندگی اور ریاست کا مرکزی نقطہ بنانا تھا۔ ایسی مملکت جس میں وحی الٰہی کی روشنی میں معاشرے اور ریاست کی تفصیلات اور جزئیات مرتب کی جائیں۔

انسانی فکر پر اسلام کے عظیم ترین احسانوں میں یہ احسان بھی شامل ہے کہ اس نے سیاست کو بھی روحانیت

عطا کردی - اسلام میں روحانیت صرف خدا اور بندے کے باہمی رشتہ تک محدود نہیں بلکہ یہ روحانیت فرد اور فرد اور فرد و معاشرہ اور فرد و ریاست کے درمیان حقوق و فرائض کا تعین اس طرح کرتی ہے کہ ایک طرف فرد کی شخصیت کا نشو و نما ہو سکے اور دوسری طرف ایسا سیاسی اور سماجی ڈھانچہ قائم ہو سکے جس کی بنیادی خصوصیت توازن و عدل ہو - انسان ایک سیاسی اور سماجی وجود ہے - اور اسی لئے اسلام فرد کو معاشرہ کے ایک رکن کے طور پر دیکھتا ہے - اسلام کی اس کلیت نے فرد اور معاشرہ کی اس کشمکش کو ختم کر دیا جو دوسرے فکری اور سیاسی نظاموں میں ملتی ہے - اسلام میں سیاست کا تعلق امر و نہی کے نفاذ اور روکنے سے ہے -- اسلامی مملکت رہنمائی کے ذریعے لوگوں کے مصالح کی نگہداشت کرتی ہے - جب ہم اسلام سے دور ہوئے تو سیاست میں تلبیس کے پہلو شامل ہوتے گئے اس کا اندازہ اس حقیقت سے ہو سکتا ہے کہ آج ہماری زبانوں میں سیاست کا لفظ کن معانی میں استعمال کیا جاتا ہے - فارسی اور اردو میں سیاست گری کا لفظ سفاکی کے ہم معنی ہے اور کبھی ہمارے بزرگوں نے سیاست کو اخلاق اور سیرت اور تربیت کا شعبہ قرار دیا تھا (ملاحظہ ہو سلوک المالک فی تدبیر الممالک)

مسلمان مفکروں نے قرآن حکیم اور دانش نبوی صلی اللہ علیہ وسلم کی روشنی میں مملکت اور اس کے حدود کا تعین انسانی معاشرہ کے پس منظر میں کیا - فارابی نے سیاست المدنیہ میں انسانوں کے اجتماع اور باہمی تعاون کی ضرورت کو ریاست کی بنیاد قرار دیا - اخلاق ناصری میں بھی انسانی تمدن کے فروغ کے لئے باہمی تعاون کی ضرورت کا احساس دلایا گیا ہے -

(۳)

جیسا کہ شروع میں عرض کیا گیا ادیب اور مملکت کے رشتہ کا تعلق مملکت کی ہیئت اور مقاصد سے بہت گہرا ہے - مملکت اور اسلام کے تعلق کی نشاندھی کے بعد میں مختصراً اسلامی مملکت کے مقاصد اور مزاج کو پیش کرنے کی کوشش کروں گا - اس گفتگو سے ادیب اور مملکت کا تعلق خود بخود واضح ہو جائے گا - کیوں کہ ادیب کا اصل کام انہیں مقاصد کو تخلیقی انداز میں پیش کرنا ، اور ایسی ذہنی و فکری فضا پیدا کرنا ہے جس میں یہ مقاصد کسی اور مزاحم طاقت سے نہ دبنے پائیں -

اسلامی ریاست حریت انسانی کی ضمانت ہے - قرآن حکیم نے واشگاف الفاظ میں یہ اعلان فرمادیا ہے کہ " ہم نے خواہ کسی کو حکومت و نبوت ہی کیوں نہ عطا کی ہو ، اسے یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ انسانوں سے اپنی بندگی کرائے " اسلامی ریاست میں وحی الٰہی کو بنیادی اور رہنما اصولوں کی حیثیت حاصل ہے - ان رہنما اصولوں کو رسول اپنے عمل کے ذریعہ عمل کے قالب میں ڈھالتا ہے اور اجمال کو تفصیل عطا کرتا ہے - وہ مملکت جو اللہ اور رسول کے احکام

کو نافذ کرائے اس کی اطاعت مسلمانوں پر واجب ہے۔ لیکن اسلام اللہ کے سوا کسی اور کو مطاع قرار نہیں دیتا۔ خود رسول کی اطاعت، اللہ کی اطاعت کی عملی صورت ہے۔

سورۃ النساء کی اٹھاونویں (۵۸) آیت میں اسلامی ریاست کا یہ بنیادی اصول بیان کر دیا گیا ہے۔

"اے ایمان والو! اطاعت کرو اللہ کی اور اطاعت کرو
رسول کی، اور ان لوگوں کی جو تم میں سے صاحب امر ہوں
پھر اگر تمہارے درمیان کسی معاملہ میں نزاع ہو جائے
تو اللہ اور رسولؐ کی طرف (اس معاملہ کو) پھیر دو۔"

یوں اسلام میں اولی الامر کی اطاعت مشروط ہے۔ حضور صلی اللہ علیہ وسلم کا ارشاد ہے۔

لا طاعۃ فی معصیۃ انما الطاعۃ فی المعروف (مسلم و بخاری)

"معصیت میں کسی کی اطاعت نہ کرو، اطاعت صرف معروف باتوں میں کی جائے گی۔"

حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کے اس ارشاد سے یہ بات بھی نکھر کر سامنے آگئی کہ حکومت ایسی بھی ہو سکتی ہے جس کے بہت سے احکام معروف کے دائرے میں آتے ہوں اور کچھ احکام معصیت کے زمرے میں شامل ہوں۔ ایسی صورت میں یہ ارباب علم، دانشوروں اور ادیبوں کا فریضہ ہوگا کہ وہ معروف کو منکر سے الگ دکھائیں۔ سورۃ آل عمران میں ارشاد ہوا ہے کہ:۔

"تم میں کچھ لوگ ایسے ضرور رہوں جو نیکی کی طرف بلائیں،
معروف کا حکم دیں اور برائیوں سے روکتے رہیں۔" (آیت ۱۰۴)

مجھے اس آیت مبارکہ میں ادیب اور مملکت کے رشتہ کا ایک جہاں آباد نظر آتا ہے، اور اسی کے ساتھ یہ آیت ادیبوں، عالموں اور دانشوروں کے لئے منشور الٰہی کا درجہ رکھتی ہے۔ ادب اپنے تمام سماجی پہلوؤں اور ممکنات و مضمرات کے ساتھ اعلان حق اور دعوت معروف ہی تو ہے۔ ادب روشنئ فکر و نظر کا نام ہے۔ ادب اندھیروں، ظلمتوں اور بے انصافیوں کے خلاف جہاد ہے۔ جو اُمّت مسلمہ میں خیر کی دعوت دے گی معروف کا حکم دے گی اور منکر سے روکے گی، ظاہر ہے کہ اس کا ہراول دستہ ادیبوں پر مشتمل ہوگا۔

میں نے خاص طور پر ادبی نظریاتی بحث چھیڑنے کی جگہ اسلامی مملکت کے حوالے سے ادیب اور مملکت کے رشتہ کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اسلام ہمارا اور ہماری سرگرمیوں کا حوالہ اور (FRAME OF REFERENCE) ہے۔ میں نے اس گفتگو میں نظریہ اور اپنی مملکت اور نظریاتی مملکت جیسی اصطلاحوں کے استعمال سے بھی گریز کیا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ یہ مغربی اصطلاحیں ایسا لباس ہیں جن کا اسلام کی قامت موزوں سے کوئی تعلق نہیں۔

اس مرحلہ پر مناسب ہوگا کہ میں اسلامی مملکت کے مقاصد کی طرف بھی چند اشارے کر دوں۔

اسلامی سیاسی نظام، یعنی اسلامی مملکت، انسان کو غیر اللہ کی اطاعت سے نجات دلوا کر حریت انسانی کے لئے ایک ضمانت بن جاتی ہے۔ تکریم آدم، مساوات اور حریت انسانی وہ بنیادی اقدار ہیں جن پر اسلامی معاشرہ اور ریاست کی عمارت قائم ہے۔ ان اقدار کی تخلیقی تعبیر و توضیح اور ان کا تحفظ اسلامی مملکت میں ادیب کا بنیادی فریضہ ہوگا۔ یہی وہ اقدار ہیں جن کی عظمت اور فوقیت کا احساس جو صدیوں بعد خسران و ابتلا میں مبتلا انسانیت کو اب ہوا ہے۔

اسلامی مملکت ایک فلاحی مملکت ہوگی۔ قرآن کریم کا ارشاد ہے۔ " بقا صرف ان چیزوں کے لئے ہے جن میں نوع انسانی کے لئے منفعت ہو۔ یہ بات بارش کے سلسلہ میں کہی گئی ہے اور ادب پر بھی پوری طرح صادق آتی ہے کیونکہ ادب ذہن انسان کے لئے بارش کے قطروں کی طرح شادابی کا پیغام بر ہے۔

اس جملۂ معترضہ کے لئے معذرت خواہ ہوں۔ بات ہو رہی تھی اسلامی مملکت کے فلاحی پہلو کی۔ اسلام میں فلاح کا تصور روٹی، کپڑے اور مکان تک محدود نہیں، بلکہ اسلامی ریاست کا فریضہ یہ بھی ہے کہ اپنے شہریوں کی صلاحیتوں اور امکانات ذہنی و عملی کی تکمیل اور اظہار کے وسیلے فراہم کرے۔ اسلامی مملکت تو اپنے آپ کو اپنے حدود میں بسنے والے انسانوں کی فلاح تک ہی محدود نہیں رکھتی، بلکہ ہر ذی حیات کی فلاح اور زندگی کی ذمہ داری قبول کرتی ہے۔ حضرت عمر فاروق رضی اللہ تعالے عنہ نے ارشاد فرمایا تھا کہ خدا کی قسم اگر دجلہ کے کنارے ایک کتا بھی بھوک سے مر جائے تو اس کی ذمہ داری عمرؓ پر ہوگی۔

اسلامی مملکت اپنے شہریوں کی زندگی، عزت اور حیثیت عرفی کے لئے بھی ذمہ دار ہوگی۔ انسانی زندگی کی حرمت کے بارے میں ارشاد ربانی ہے کہ "جس نے ایک انسان کی جان بچائی یوں سمجھو کہ اس نے نوع

اسلامی مملکت میں ادیب ان تمام مقاصد کے حصول اور تکمیل کے لئے اپنا فن اور قلم استعمال کریگا
اسلام نے انداز کلام کے سلسلہ میں جو رہنما اصول عطا کئے ہیں ان کا تعلق صرف گفتگو اور بول چال ہی سے نہیں بلکہ تحریر اور انداز بیان سے بھی ہے وہ "قولوا للناس حسنا" لوگوں سے اچھی باتیں کہو۔ اس ارشاد باری تعالیٰ کے الفاظ میں ادیب کی منزل موجود ہے اور اچھی باتیں اچھے الفاظ میں ادا کی جائیں۔ یہی قرآنی اصطلاح میں قول معروف ہے۔

قرآن کریم ضبط نفس اور تزکیۂ نفس پر زور دیتا ہے۔ اس بنیادی اصول سے ہمیں یہ ادبی حقیقت معلوم ہوتی ہے کہ ادیب کو بھی اپنے اظہار کے اسالیب وضع کرنے میں ضبط اور تزکیۂ سے کام لینا چاہیئے۔ یوں ریاضت اور فن اور نفس ادب، اسالیب بیان اور نفس مضمون۔ یہ سب باتیں ضبط کے تحت آجاتی ہیں۔ اقبال نے یہی بات اپنے اسلوب خاص میں یوں کہی تھی۔

نالہ ہے بلبل شوریدہ ترا خام ابھی
اپنے سینے میں اسے اور ذرا تھام ابھی

اسلامی مملکت کے تین مقاصد ایسے ہیں جن کی اہمیت کے پیش نظر میں ان کا ذکر آخر میں الگ سے کر رہا ہوں۔ یہ مقاصد ہیں مساوات، انصاف کا حق اور حکومت میں شرکت کا حق، اسلامی مملکت میں ان حقوق کے تحفظ کے لیے ادیبوں کو اپنے تمام تر شعور اور آگہی کے ساتھ قلم اٹھانا ہوگا۔ عدل اسلام کا ایک نہایت بنیادی تصور ہے۔ اس کائنات کی تخلیق سے لے کر مسائل حیات انسانی تک۔ ہر جگہ عدل کا اصول کارفرما نظر آتا ہے۔

اسی عدل کا منطقی ثمرہ مساوات ہے۔ اسلامی مملکت اپنے تمام شہریوں کے ساتھ مساوات برتے گی کسی خاص خطے یا خاندان میں پیدائش کے اتفاق یا حادثہ کی بنا پر کسی کے ساتھ نہ ترجیحی سلوک کیا جا سکتا

انسانی کی جان بچائی اور جس نے ایک انسان کو ناحق قتل کیا گویا اس نے ساری انسانیت کو قتل کردیا" شہریوں کی حیثیت عرفی کا اس درجہ احترام کیا گیا کہ طعن پر لعنت بھیجی گئی اور حکم دیا گیا کہ "دوسروں کو برے ناموں سے نہ پکارو" قرآن حکیم نے انسان کو اس کے تمام بنیادی حقوق شہریت عطا کئے ہیں۔ ان میں اس کے گھر اور خلوت کا احترام بھی شامل ہے مسلمانوں کو تاکید کی گئی ہے کہ اجازت کے بغیر کسی کے گھر میں داخل نہ ہوں۔

ہے اور نہ ہی کسی کے خلاف امتیاز برتا جاسکتا ہے۔ کسی عبوری مدت میں مختلف علاقوں کے درمیان توازن اور مساوات کی خاطر پس ماندہ طبقہ یا علاقے کو عام ملکی اور قومی سطح پر لانے کی کوشش بالکل الگ چیز ہے۔ اس عدل اور مساوات کے حصول کا عملی ثبوت یہ ہوگا کہ مملکت کے افراد کو بلا کسی امتیاز کے کار حکومت میں شرکت کے مواقع حاصل ہیں یا نہیں، اسلامی مملکت میں کاروبار حکومت میں شرکت اس کے شہریوں کا حق ہے۔ اور یہ ادیب کا مقدس فریضہ ہوگا کہ وہ اس حق کے اصول کے لئے اپنے قلم کو مؤثر ہتھیار کے طور پر استعمال کرے تاکہ "و شاورھم فی الامر" (آل عمران: ۵۹) اور "وامرھم شوریٰ بینھم" (الشوریٰ: ۳۸) پر عمل ہوسکے۔ یہ مشاورت موثر ہونی چاہیے، حکمرانوں کی مرضی کے تابع نہیں۔ اور آج مسلم ممالک میں ہمیں شوریٰ کی کمی ہر جگہ بہت بھیانک صورت میں نظر آتی ہے۔ ان قرآنی احکام اور خلفائے راشدین کی مثالوں کے ہوتے ہوئے حکومت میں عوام کی شرکت سے خوف غیر اسلامی اور خام فکری کی دلیل ہے۔ ادیبوں کا آج سب سے بڑا کام یہی ہے کہ وہ حکومت میں عوام کی شرکت کے لئے ذہنی اور فکری جدوجہد کریں۔

آخر میں آپ کا شکریہ ادا کرنے کے ساتھ ساتھ میں یہ عرض کروں گا کہ اسلامی مملکت کے مقاصد کی تکمیل میں ادیبوں سے زیادہ موثر کردار شاید اور کوئی ادا نہیں کرسکتا، کیونکہ اسلام کے تخلیقی عناصر اور حیات آفرین پیغام کو پوری طرح سمجھنے کے لئے تخلیقی ذہن درکار ہے۔ تخلیقی ذہن جو ادیب کی دولت بیدار ہے۔

کتابیات

۱۔ اسلام کا نظریۂ حیات۔ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم۔ ترجمہ۔ قطب الدین احمد
ادارۂ ثقافت اسلامیہ لاہور۔

۲۔ اردو دائرہ معارف۔ اسلامیہ جلد دہم۔ دانش گاہ پنجاب لاہور۔

۳۔ الفاروق۔ شبلی نعمانی۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز

4- COMPARATIVE POLITICS. A DEVELOPMENTAL APPROACH
BY ALMOND AND POWELL OXFORD AND IBH PUBLISHING CO

5- AUTHORITY AND THE INDIVIDUAL BY RUSSELL-
BERTRAND GEORGE ALLEN AND UNWIND LTD

اُردو ڈرامے میں قومی تشخص کا عنصر

میرزا ادیب

اس عنوان میں جہاں تک ڈرامے کا تعلق ہے اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جو شخص بھی ادب کا طالب علم ہے۔ وہ ڈرامے کو اُدب کے اصناف سے ممیز کر سکتا ہے البتہ یہ بات سمجھنا ضروری ہے کہ قومی تشخص سے مراد کیا ہے۔ کیونکہ جب تک ہمارے ذہنوں میں ان دو لفظوں کا مفہوم واضح نہ ہو جائے ہم اردو کے ان ڈراموں کی نشاندہی نہیں کر سکتے جو قومی تشخص سے بہرہ مند ہیں۔ یا قومی تشخص کے باب میں جن کے نام گنوائے جا سکتے ہیں۔

قومی تشخص کا عام مفہوم ہے، قومی سطح پر کسی اُدب پارے یا کسی بھی ذہنی عمل کی پہچان، ظاہر ہے قوم کا ایک فرد جس عمل میں بھی اپنی ذہنی صلاحیت صرف کرتا ہے۔ قوم کے ایک فرد کی حیثیت سے کرتا ہے۔ اس لئے اس کا یہ عمل اس کی اپنی قوم کے مخصوص اوصاف سے محروم نہیں ہو سکتا۔ مگر یہ کوئی قاعدہ کلیہ نہیں ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر فرد قوم سے باطنی سطح پر اس طرح مربوط نہیں ہوتا کہ وہ جو کچھ بھی کرے اس سے لازماً قومی جذبات و احساسات ہی کی ترجمانی ہو۔ اس کی سوچ قوم کی اجتماعی سوچ سے الگ بھی ہو سکتی ہے وہ اس طرح نہیں سوچ سکتا۔ جس طرح افراد قوم سوچتے ہیں۔ یہ سوچ اپنے اظہار کا نیا سے نیا اور منفرد سے منفرد اسلوب ڈھونڈ سکتی ہے لیکن اسلوب کی انفرادیت قومی سوچ سے اپنا رابطہ منقطع نہیں کر سکتی۔

قومی تشخص کی اپنے قومی تناظر میں صراحت کرنا چاہیں تو اسے پاکستانیت کہہ سکتے ہیں تو ہمیں ان اُردو ڈراموں کا ذکر کرنا ہوگا۔ جس میں پاکستانیت کی روح برسر عمل ہے یا جو پاکستانی نقطۂ نظر سے لکھے گئے ہیں۔ اس مفہوم کو اس طرح بھی کہا اور لکھا جا سکتا ہے کہ ہمیں اُردو کے ایسے ڈراموں کی تلاش ہے جو پاکستانی پہچان کے مظہر ہیں۔

ایک فرانسیسی اُدب پارہ فرانسیسی ہوتا ہے۔ اپنی سپرٹ کے لحاظ سے ایک روسی اُدب پارے کو ہم

فرانسیسی نہیں ، روسی ہی کہیں گے۔ یہ کیوں ؟ یہ اس وجہ سے کہ ایک فرانسیسی ادب پارے میں وہ خصوصیات ہوتی ہیں جو روسی ادب پارے میں نہیں ہو سکتیں۔ یا ایک روسی ادب پارے کو ہم اس بنا پر روسی کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس قوم کی ترجمانی کرتا ہے جو روس میں آباد ہے تو پاکستانی ادب سے بدا ہتہً مُراد اس ادب سے ہوگی۔ جو پاکستانی قوم کی ترجمانی کرتا ہے۔ چونکہ یہاں ہمیں ڈرامے کے حوالے سے گفتگو کرنا ہوگی اس لئے فقط ان ڈراموں سے واسطہ رکھیں گے جو اردو میں لکھے گئے ہیں اور جن سے ہماری قومی پہچان ہوتی ہے۔

قومی تشخص کا تعلق صرف حال سے نہیں ہوتا ، ماضی سے بھی ہوتا ہے۔ ایک قوم ماضی سے نکل کر ہی حال میں داخل ہوتی ہے۔ اور جب حال میں داخل ہوتی ہے تو ماضی سے اپنی کچھ روایات زندگی بسر کرنے کے کچھ طریقے، کچھ مابعدالطبیعیاتی عناصر، کچھ تصورات ومعتقدات لے کر آتی ہے۔ اس لئے ہمارے قومی ادب کو اور یہاں قومی ڈرامے کو قوم کے موجودہ ماحول ہی سے وابستہ نہیں ہونا چاہیئے۔ اگر وہ ہمارے ماضی سے بھی وابستہ ہے تو بھی قومی تشخص کا حق ادا کر سکتا ہے۔

اب دیکھئے ہمیں کن ڈراموں کی نشاندہی کرنا مقصود ہے۔

الف :۔ ایسے ڈراموں کی جن کا تعلق پاکستانی قوم کے ماضی سے ہے پاکستانی قوم ملتِ اسلامیہ کے علاوہ اور کوئی نہیں اس شق میں ہم ایسے ڈراموں کے بارے میں بات چیت کر سکتے ہیں جن میں اسلام کے ابطالِ جلیلہ کے کارنامے بیان کئے گئے ہیں جن میں ماضی کے ایسے کردار پیش کئے گئے ہیں، جنھوں نے اپنی سرگرمیوں سے اپنے افعال واقوال سے اپنی تگ و دو سے ، جہد وعمل سے اسلامی اقدار کو زندہ رکھا تھا۔ اس ضمن میں وہ سارے ڈرامے آسکتے ہیں۔ جو پاکستانی اہلِ قلم نے لکھے ہیں۔ اور جنہیں ہم اسلامی ڈراموں کا نام دیتے ہیں یا تاریخی ڈرامے کہتے ہیں :۔

ب :۔ وہ ڈرامے جن میں پاکستانی ماحول، پاکستان کے جغرافیائی کوائف ، پاکستانی کردار ملتے ہیں۔ یہ ڈرامے پاکستانی فضا ہی میں لکھے جا سکتے تھے۔ اور لکھے گئے ہیں۔

اس شق کو ذرا وسعت دے لیں تو اس میں وہ ڈرامے بھی شامل کئے جا سکتے ہیں۔ جن کا واسطہ پاکستان کے موجودہ مسائل سے ہے۔

ج :۔ وہ ڈرامے جو پاکستانی تاریخ کے کسی اہم واقعے سے متعلق ہیں۔ اگر جائزہ لیں تو یہ واقعات خصوصی طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔

۱ - ہجرت یعنی قیام پاکستان کے بعد ہندوستان سے مسلمان قافلوں کی آمد۔

۲ - ۱۹۶۵ء کا محاربہ۔

۳ - مشرقی پاکستان کی علیحدگی۔

آئیے اب ذرا تفصیل سے ان ڈراموں کا ذکر کرتے ہیں۔

جب لفظ ڈرامہ کہا جاتا ہے تو یہ لفظ اظہار و ترسیل کے ان تمام وسیلوں کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے جو ڈرامے کے سلسلے میں استعمال کئے جاتے ہیں۔ مثلاً سٹیج ڈرامہ، ریڈیو ڈرامہ، مطبوعہ ڈرامہ مطبوعہ کسی ادبی رسالے میں یا کتاب میں اور ٹیلی ویژن ڈرامہ۔

اس باب میں سب سے پہلا ڈرامہ جو ہماری نظروں کے سامنے آتا ہے وہ خواجہ معین الدین کا ہے اور جس کا نام "لال قلعہ سے لالو کھیت" ہے۔ یہ ڈرامہ پاکستان کے مختلف شہروں میں بڑی کامیابی سے سٹیج ہوا ہے۔ خاص طور پر کراچی میں اس نے بڑی مقبولیت حاصل کی تھی۔

خواجہ معین الدین نے لال قلعہ اور لالو کھیت دونوں کو بطور استعاروں کے استعمال کیا ہے۔ لال قلعہ استعارہ ہے جمی جمائی زندگی کا اور لالو کھیت انتشار و پراگندگی کا۔

ایک خاندان جو خاصا خوشحال ہے اپنے آبائی وطن سے نکل کر جب پاکستان کا سفر کرتا ہے تو اسے کن مسائل میں سے گزرنا پڑتا ہے۔ یہ المناک روداد لال قلعہ سے لالو کھیت، میں بڑے اچھے انداز میں پیش کر دی گئی ہے۔

قیام پاکستان کے وقت انتقالِ آبادی جسے ہم اصطلاحاً ہجرت کہتے ہیں ہماری قومی تاریخ کا ایک نہایت اہم واقعہ ہے اور اس واقعے نے ہماری زندگی پر سالہا سال تک اثر ڈالا ہے۔ اور ابھی اس کے اثرات مکمل طور پر ختم نہیں ہوئے اور نہ ہو سکتے ہیں۔

ہجرت کے سانحے کو ہمارے اور ڈرامہ نگاروں نے بھی موضوعِ فکر بنایا ہے۔ انتظار حسین کا ڈرامہ "خوابوں کے مسافر" اس قبیل میں آتا ہے۔ یہ ڈرامہ بھی کامیابی کے ساتھ سٹیج ہو چکا ہے۔

عتیق اللہ شیخ کا ڈرامہ "رکھوالا" پاکستانی تاریخ کے ایک خاص دور کے اجتماعی ماحول کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ قائد اعظمؒ کی وفات کے بعد قوم کی کیا حالت ہوئی ہے اور کیسے کیسے مسائل جنم لیتے ہیں۔ اور ان مسائل کے نتیجے میں ہمارے یہاں کس نوعیت کا ماحول بروئے کار آتا ہے یہ سب کچھ "رکھوالا" میں مشاہدہ کیا

جا سکتا ہے۔ ہمارے ڈراموں نے ایک خاص عہد سے وابستہ رہ کر اس کی اجتماعی فضا کو اپنی گرفت میں لینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ان میں "رکھوالا" ایک امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔

شروع شروع میں بعض ڈرامہ نگاروں نے مخلصانہ کوشش کی تھی کہ وہ اس صنعت کو قومی تشخص کا ذریعہ بنائیں اور اس کوشش میں وہ خاصے کامیاب نظر آتے ہیں مگر بعد میں ایسا ہوا کہ کاروباری ذہن نے ڈرامے کو مسخ کر دیا اور سٹیج ڈرامہ محض ایک مذاق بن کر رہ گیا۔ ان ڈراموں سے ہماری تاریخ کا کوئی گوشہ بھی صحیح طور پر بے نقاب نہیں ہوتا۔

خواجہ معین الدین کے دو اور ڈرامے بھی سٹیج پر آ کر بہت کامیاب ہوئے ہیں۔ ایک ہے "غالب بندر روڈ پر" اس میں مرزا غالب کے توسط سے معاصر پاکستانی زندگی کی عکاسی کی گئی ہے۔

غالب عدم سے دوبارہ دنیا میں آتے ہیں اور سب سے پہلے بندر روڈ پر نمودار ہوتے ہیں ان کے ساتھ جو کچھ گذرتی ہے وہ اس کھیل میں پیش کیا گیا ہے۔

تعلیم بالغاں، بھی خواجہ صاحب کا ڈرامہ ہے جو اسٹیج اور ٹیلی ویژن کے توسط سے بے حد مقبول ہو چکا ہے یہ کھیل بھی ہمارے بعض نہایت اہم مسائل سے وابستہ ہے۔

جہاں تک ریڈیو ڈرامے کا تعلق ہے یہ ہماری زندگی میں پیش پیش رہا ہے۔ قیام پاکستان کے ساتھ ہی ریڈیو پر تاریخی ڈراموں کا آغاز ہو گیا تھا۔

اس سے پیشتر کہ ان ڈراموں کا ذکر کیا جائے۔ اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ ہمارے ہاں قومیت کا تصور عام اور مروجہ تصور سے مختلف ہے۔ ہماری قومیت ایک خاص خطۂ ارض تک خود کو محدود نہیں کرتی اس پاکستانی قوم کا ماضی صرف برصغیر کا ماضی نہیں۔ بلکہ وسیع دنیائے اسلام کا ماضی ہے۔ اسلامی ہیرو کہیں بھی پیدا ہوا ہو۔ وہ پاکستانی ہیرو بھی ہے کیونکہ اس ہیرو کے جس کارنامے سے ایک روایت اُبھرتی ہے وہ پاکستانی قومیت کی روایت میں بھی متشکل ہو جاتی ہے اور ہم اس روایت کو لے کر قومی زندگی کی شاہراہ پر آگے قدم اٹھاتے ہیں۔

ریڈیو سے ایسے بے شمار ڈرامے نشر ہو چکے ہیں اور مسلسل نشر ہوتے رہتے ہیں۔ جن سے ہماری زندگی کی پہچان ہوتی ہے۔ جن سے ایسی روایت صورت پذیر ہوتی ہے اسلامی تاریخی کردار ان ڈراموں میں جو پیش ہوئے ہیں ان میں سے بعض یہ ہیں۔

سلطان ٹیپو، سراج الدولہ، محمد بن قاسم، طارق بن زیاد، سلطان محمد فاتح، چاند بی بی، سلطان محمود غزنوی، عبدالرحمٰن

[illegible]راشل، نواب جھجر، احمد شاہ ابدالی، حضرت محل۔

یہ تو وہ جلیل القدر ہستیاں ہیں جنہوں نے میدانِ جنگ میں دادِ شجاعت دی تھی۔ کچھ ایسے لوگ بھی ہماری [illegible] تاریخ کا حصہ ہیں جنہوں نے میدانِ جنگ میں نہیں دوسرے میدانوں میں بھی کارہائے انجام دیئے ہیں۔ مثلاً مولانا [illegible]فضل حق خیرآبادی، سر سید احمد خان۔

ریڈیو کے مختلف سٹیشنوں سے ایسے ڈرامے بھی نشر ہوئے ہیں، جن کا تعلق ہماری ملی تاریخ کے بعض نہایت [illegible]اہم ابواب سے ہے ہمارے مجاہدوں نے جس طرح کشمیر کی جنگ میں حصہ لیا ہے۔ ہم ۱۹۶۵ء کی جنگ لڑ رہے ہیں۔ [illegible]سے متعلق واقعات بھی ڈراموں میں منتقل ہوئے ہیں۔

اول الذکر جنگ سے متعلق ڈاکٹر انور سجاد کا ڈرامہ نشر ہوا تھا۔ ایک ڈرامہ "دخترِ کشمیر" تھا۔ جسے نیر انور مرحوم [illegible]نے لکھا تھا۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ سے متعلق راقم الحروف کا ایک ڈرامہ "ہواؤں کا شاہ سوار" کے نام سے نشر ہوا تھا۔ [illegible]سب ڈرامے قومی تشخص کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ اس بنا پر کہ ان کی وساطت سے ہم اپنی ملی تاریخ کے اس قافلے کو [illegible]پہچانتے ہیں۔ جو صدیوں سے رواں دواں رہا ہے۔ اور وقت کے ایک اہم موڑ پر ایک آزاد مملکت میں داخل ہو گیا [illegible]ہے۔ ریڈیو کے اس اہم رول کو فراموش نہیں کیا جا سکتا ہے۔ کہ اس نے متعدد ایسے ڈرامے پیش کئے ہیں جنہوں [illegible]نے ہمیں اپنی تاریخ سے قریب رہ کر اسے پہچاننے کی، اسے سمجھنے کی ترغیب دی ہے۔

تاریخی ڈرامہ محض واقعاتی مد و جزر سے عبارت نہیں ہوتا۔ اور نہ اس کے ذریعے فقط یہ حقیقت بتانا مقصود [illegible]ہوتی ہے کہ ایک خاص زمانے میں، ایک خاص عہد میں کسی خاص کردار نے یہ معرکہ مارا تھا۔ یہ کام انجام دیا تھا۔ اس طرح [illegible]مارا تھا اور اس طرح مارا گیا تھا، یہ سب کچھ محض ایک ذریعہ ہے اس روایت کو اپنے قومی شعور کے ساتھ مدغم کرنے [illegible]کا جو ایک تسلسل کے ساتھ صدیوں سے ایک نسل سے دوسری نسل اور دوسری نسل سے بعد میں آنے والی نسلوں کو [illegible]منتقل ہوتی رہی ہے اس لئے اگر اسے قومی تشخص کا عنصر کہیں تو اس میں مطلقاً کوئی مبالغہ نہیں ہوگا۔ اگر اس طرح سوچا [illegible]جائے اور کوئی وجہ نہیں کہ اس طرح نہ سوچا جائے۔ تو سلطان ٹیپو جنوبی ہندوستان کا محض ایک جرأت آزما فرد ہی نہیں [illegible] زندہ روایت بھی ہے اور یہ روایت جب ہمارے کسی ڈرامے کی پیشانی پر دمکتی ہے تو اس سے ہمارا قومی تشخص برقرار [illegible]رہتا ہے۔ یہی بات باقی کرداروں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے کا ذکر کرتے ہوئے سب سے پہلے ہجرت کے مسائل کا حوالہ دیا گیا ہے ٹی وی ڈراموں میں [illegible]بھی ہجرت کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ ستو جانی کی سیریز کرداروں کے گرد گھومتی ہے۔ قافلہ در قافلہ یا قافلوں سے

الگ ہو کر سرزمین پاکستان میں داخل ہو رہے ہیں۔ منو بھائی نے ان ڈراموں میں خلاقانہ بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔
فاطمہ ثریا بجیا نے اپنی خوبصورت سیریز آگہی میں ہجرت کے مسائل کو موضوع توجہ بنایا۔ ان کی سیریز میں اسلامی رنگ تہذیب نکھر کر سامنے آتا ہے" آخری چٹان " نسیم حجازی کا ایک بہت مشہور ناول ہے سلیم احمد نے بڑی خوش اسلوبی سے اسے ڈرامے کی شکل دی تھی اور یہ بالاقساط پاکستان ٹی وی اسٹیشنوں سے ٹیلی کاسٹ ہوا تھا۔ قلعہ کہانی بھی ایک ایسی سیریز تھی جس میں بعض اسلامی تاریخی کردار منظر عام پر آتے ہیں۔ یہ کردار ہمیں اپنے ماضی کی وہ جھلکیاں دکھاتے ہیں جن سے اسلام کی عظمت واضح ہوتی ہے۔ بانو قدسیہ اور اشفاق احمد کے کئی ڈراموں نے بھی یہی رول ادا کیا ہے۔ خصوصاً اشفاق احمد کی سیریز " اور ڈرامے " ۔ اس سیریز میں مصنف کہیں کہیں ڈرامہ نگار کی بجائے ایک خطیب نظر آتا ہے تاہم اس سیریز کے اکثر مقامات اسلامی تہذیب کی ترجمانی کر کے ہمارا قومی تشخص قائم کرتے ہیں۔۔

فاطمہ ثریا بجیا نے اسلامی تاریخ کے بعض واقعات کو بھی ڈرامائی شکل دی ہے۔۔

ابصار عبد العلی، سلیم چشتی، آغا ناصر، امجد اسلام امجد، یونس جاوید کے ڈراموں سے بھی ہمیں اپنے دور کے پاکستانی مسائل سے آگہی حاصل ہوتی ہے اور ایک ملک کے زندہ مسائل سے آگہی قومی تشخص ہی کا ذریعہ بنتی ہے۔

سنہ ۱۹۷۱ء کا سانحہ ہماری ملی تاریخ کا بہت بڑا سانحہ ہے۔ یہ سانحہ مشرقی پاکستان کی علیحدگی پر منتج ہوا تھا۔ اس سانحے کے نتیجے میں بہت سی کہانیاں لکھی گئی ہیں اردو کے ممتاز افسانہ نگار مسعود مفتی نے ایسی کہانیوں کا مجموعہ دیا ہے جس کا نام ہے " چہرے " جہاں تک ڈراموں کا تعلق ہے اس سانحے کی طرف کم توجہ کی گئی ہے سعی بسیار کے باوجود مجھے فقط ایک ڈرامہ دستیاب ہو سکا ہے جس کا عنوان ہے " خون اور انگلیاں " جو " نقوش شمارہ نمبر ۱۱۷ (مئی ۷۲ - ۱۱) میں اشاعت پذیر ہوا تھا۔ اس ڈرامے کا موضوع اس ہمہ گیر سازش کا انکشاف ہے جو اندر ہی اندر برسر عمل رہ کر مشرقی پاکستان کی علیحدگی کا سبب بننے والی تھی اور اس ڈرامے کے واقعات اس زمانے میں رونما ہوتے ہیں جب یہ سازش معاشرے کی زیریں سطح پر بڑی تیزی سے پھیل رہی ہے۔۔

میں نے اس تحریر کی تمہیدی سطور میں عرض کر دیا تھا کہ ادب جس ملک اور جس قوم کا بھی ہو اپنے اندر قدرتاً ایسے عناصر لئے ہوئے ہوتا ہے کہ ان سے اس ملک اور قوم کی شناخت ہو جاتی ہے جیسا کہ میں نے عرض کیا تھا کہ فرانسیسی ادب فرانسیسی ادب ہی ہے کہ روسی ادب نہیں بن سکتا اور چینی ادب جاپانی ادب سے کچھ ظاہری مشابہتوں کے باوصف چینی ادب ہی سمجھا جائے گا۔۔

ایک قوم کے قومی تشخص کا ایک عنصر نہیں کئی عناصر ہوتے ہیں۔ اس قوم کی تاریخی، تہذیبی روایات، مذہبی

معتقدات، ماحول، عصری مسائل، جغرافیائی کوائف، پاکستانی ادب اور پاکستانی ادب کی کسی خاص صنف کے سلسلے میں بھی اسی صداقت کا اظہار کیا جا سکتا ہے اور میں نے کوشش کی ہے کہ کچھ ڈراموں کی وساطت سے اس قومی تشخص کے عناصر کی نشاندہی کروں مجھے افسوس ہے کہ ان سارے ڈراموں کا جائزہ نہیں لے سکا جن کا جائزہ لینا ضروری تھا تاہم جتنے ڈراموں کا ذکر کیا گیا ہے وہ پاکستانی تشخص یا پاکستان کے قومی تشخص کی تفہیم میں پڑھنے والوں کی مدد کر سکتے ہیں اور اس تحریر کا مقصد بھی یہی ہے۔ یعنی ان چند عناصر کی نشاندہی جو اردو ڈرامے کے حوالے سے ہمارا تشخص قائم کرتے ہیں۔

پاکستانی ادب اور قومی تشخص

ڈاکٹر آغا سہیل

پاکستانی ادب کی توضیح علاقائی زبانوں کے ادب کے حوالے سے بھی ہونا چاہیے اور ان بولیوں کے حوالے سے بھی جو پاکستانی خطوں میں بولی اور سمجھی جاتی ہیں لیکن چونکہ یہ موضوع بجائے خود اتنا وقیع ہے کہ اگر کمیشن بٹھا کر باقاعدہ سروے کیا جائے۔ اور لسانی خطوں کا تعین کر کے ادبی دستاویزات بنائی جائیں پھر بھی تحقیق و تدقیق کے ہزاروں گوشے تشنہ رہ جائیں گے جبکہ مجوزہ موضوع کا مقصد یہ ہے کہ قومی زبان کے حوالے سے پاکستانی ادب میں قومی تشخص کا تعین کیا جائے اور ایک سرسری اور اجمالی سے خاکے پر تبصرہ کیا جائے اور یہ دریافت کیا جائے کہ پاکستانی ادب میں قومی تشخص کس حد تک ہو سکا ہے اور کہاں تک اس میں گنجائش موجود ہے۔ تو بعض اہم پہلو ضرور سامنے آئیں گے اور کچھ ایسی جہتیں واضح ہوں گی جن پر فی الحقیقت غور کرنا واجب نظر آئے گا۔

یہ درست ہے کہ پاکستان ایک نظریاتی مملکت ہے اور برصغیر کے عوام کی جد و جہد آزادی کے نتیجے میں معرض وجود میں آئی ہے اور موجودہ حالت میں اس کے چار علاقے یا صوبے ہیں جو جغرافیائی لحاظ سے ایران اور روس، افغانستان، چین اور ہندوستان سے ملحق ہیں اور مذکورہ ملکوں سے تہذیبی تجارتی لسانی، ثقافتی رشتے بھی موجود ہیں۔ بعض سے مذہبی دینی اور مابعد الطبیعاتی رشتے بھی قائم چلے آ رہے ہیں مگر اس کے باوجود ہماری جغرافیائی اور نظریاتی سرحدیں ہمیں ایک ملک کے جسم میں علیحدہ بانٹ دیتی ہیں۔ اور ہر چند کہ ہم اپنے پڑوسیوں میں متعدد مشترک اقدار رکھتے ہیں۔ لیکن ہمارا ایک منفرد وجود بھی ہے جو ہمارے ادب میں جھلکتا ہے انہی حقائق پر غور کرنے کیلئے کچھ معروضات پیش کیے جاتے ہیں۔

کسی ادب سے اس کے ملک کی شناخت ممکن ہے جس طرح فطرت نے مختلف النوع پھول پیدا کیے مگر ان کی شناخت ان کے رنگوں اور ان کی خوشبو سے رکھی اس طرح فنون لطیفہ کے ذریعہ جن میں ادب بھی شامل ہے ملک کی شناخت ہوتی ہے آفاقی ادب میں بھی ملک کی خوشبو جذب ہوتی ہے حتیٰ کہ آسمانی صحیفوں میں بھی جہاں جہاں اور جن جن خطوں میں بھی ان کا نزول اجلال ہوا۔ وہاں کی مقامی خوشبو جذب ہو گئی اس لیے بعض منکرین کا

مقامی رنگ و بو سے اجتناب عملی نظر بھی ہے اور غیر نظری بھی یہاں تک کہ علامہ اقبال کے نظریہ وطن میں جو آفاقی تصور ابھرتا ہے اس کی ایک جہت نظریاتی ہے اور دوسری پرت میں ارضیت موجود ہے چنانچہ جن لوگوں کو ارضیت کے تصور ہی میں بدعت نظر آتی ہے ان کی عملی اور نظری یعنی نظریاتی زندگی کے مابین واضح تضادات موجود ہیں ضرور یہاں یہ واضح ہو جانا چاہیئے کہ ایسے افراد کا شمار مستثنیات میں ہوگا اور یہاں مستثنیات سے بحث نہیں ہے۔

کسی نظریے کی خلا میں نشو و نما ممکن نہیں، اگر ہم نظریاتی مملکت ہیں تو ہمارا کوئی نہ کوئی ماضی بھی ہے اور اس ماضی کے پاؤں کسی نہ کسی سرزمین پر قائم ہیں چنانچہ برصغیر کے انسانوں کا مطالعہ ناگزیر ہے اور ان انسانوں کی تاریخ اور ثقافت کو سمجھنا بھی ضروری قرار پائیگا۔ تاریخ کے مآخذ بھی بعض اوقات فنون لطیفہ اور بسا اوقات مختلف اصناف ادب قرار پاتے ہیں ثقافت بھی ادب میں جذب ہوتی رہتی ہے یا بعض دوسرے فنون لطیفہ کا حصہ بنتی رہتی ہے اور اس طرح قومی تشخص کی شناخت کے لیے ادب اور ثقافت کے کے مطالعے کو ضروری قرار دیا جاتا ہے۔

۱۹۴۷ء میں جب ایک مملکت معرض شہود پر نمودار تو اس کے جغرافیائی خطے مشرقی بنگال، مغربی پنجاب، صوبہ سرحد، صوبہ بلوچستان اور سندھ پر مشتمل تھے۔ ان تمام خطوں کی تاریخ مختلف نشیب و فراز سے گزری تھی۔ مختلف قوموں کی آماجگاہ بنتی رہی یہ سرزمین مختلف ادوار میں متعدد انقلابوں کی نگاہوں میں رہی تھیں ہر چند کہ ان علاقوں میں اکثریت مسلمانوں کی رہی اور اسلام کو بہر حال غلبہ حاصل رہا لیکن سیاسی عوامل اور معاشرتی محرکات و اختلاف نے یہاں کے باشندوں کے مزاج اور ذوق میں اور افتاد طبع میں زمین و آسمان کا سا فرق پیدا کر دیا تھا۔ سرحد اور بلوچستان کی اجتماعی زندگی کے نظام میں قبائلی جبلتیں ماضی میں بھی کار فرما تھیں اور اب بھی ہیں۔ بنگال اور پنجاب کے علاقوں میں اپنے اپنے مقامی رنگوں کے ساتھ مغربی بود باش مرغوب رہی بنگال موسموں اور جغرافیائی حدود میں فنون لطیفہ کی طرف زیادہ مائل رہا، پنجاب میں عسکریت اور تصوف پر غلبہ رہا لیکن سندھ میں عسکریت پر بھی تصوف کو غلبہ حاصل رہا چنانچہ ۱۹۴۷ء کی تحریک آزادی حصول پاکستان سے منتج ہو کر ایک بار پھر اپنے ماضی سے متصل ہوئی بنگالی سال ۱۹۷۱ء میں ہم سے علیحدہ ہو گیا لیکن ماہرین عمرانیات کیلئے بہت سے سوالات چھوڑ گیا۔ خصوصاً ان لوگوں کے لیے جو تحریکوں کے اثرات کو دائمی قدر سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں اور تاریخ کے عوام کا سائنٹفک کا تجزیہ نہیں کرتے بہر حال سرحد اور بلوچستان کے پہاڑوں اور وادیوں میں آباد قبائل سرداری نظام سے

مربوط رہے، قبائل جو ایران اور افغانستان تک کے دور دراز کے علاقوں میں پھیلے ہوئے تھے اور پھیلے ہوئے ہیں اور یکساں نظریات احساسات اور جذبات رکھتے ہوئے اور ملکوں کے سرحدی خطوط سے زیادہ جغرافیائی اور موسمی اثرات سے متاثر ہوتے ہیں چنانچہ طرفین کے ادب میں یکساں تصورات و احساسات نظر آتے ہیں پہاڑوں وادیوں پھولوں گلزاروں اور موسم بہار کی رعنائیوں سے سرحد اور بلوچستان کے ادب کے شہ پارے بھرے پڑے ہیں علاوہ ازیں برصغیر پر فرنگیوں کے جبر و تعدی کے خلاف شجاعت بہادری اور تہوّر کے نغموں سے بھی سرحد اور بلوچستان کے ادب میں خوشبو پیدا ہوتی رہی ماضی میں جمال الدین افغانی، علامہ اقبال خوشحال خان خٹک کے نظریات و افکار سے بھی اذہان کے افق پھیلتے اور وسعت پاتے رہے لیکن قبائلی عصبیتوں نے ایک مضبوط اور مستحکم قوم کی تعمیر میں زیادہ خوشگوار کردار ادا نہیں کیا تاہم اسلام نے اتحاد کی برکتوں کو تمام قبائل میں ہر دلعزیز بنائے رکھا سندھ اور پنجاب پر وڈیروں اور جاگیرداروں کا تسلط رہا ملکوں کا وڈیرا اور جاگیردار بھی سخت گیر انا پرست متمرد اور امر مطلق تھا اور انگریزوں کا بھی لوک ادب سندھ کا ہو کہ پنجاب کا دونوں جاگیرداروں کے جبر و تعدّی کے نتیجے میں معرض وجود میں آئے دونوں خطّوں میں صوفیا و عوام النّاس کی زبان بھی تھے اور عوام کے لئے پناہ گاہ بھی تمام لوک داستانیں بھی اسی جبر کے ماحول میں پیدا ہوئیں اور عوام الناس کے سچے جذبات کی ترجمان ہیں۔

۱۹۴۷ء میں سرحد اور بلوچستان تو بچے رہے لیکن سندھ اور پنجاب میں مہاجرین کا ایک سیلاب آگیا مہاجرین میں غالب طبقہ یو۔پی اور بہار کے شہروں سے آیا اور شہروں پر چھا گیا اس سیلاب نے مقامی رنگ اور مزاج کو دھندلا دیا لیکن زبان کی نوک پلک اور لب و لہجے کو نکھار دیا، رفتہ رفتہ دھند صاف ہو رہی ہے اور مقامی رنگ ابھر رہا ہے اور بیس پچیس سال کی مزید مدّت میں مقامی رنگ زیادہ توانائی سے ابھرے گا البتہ گذشتہ پینتیس سال میں سیاسی مطلع زیادہ تر ابر آلود رہا۔ جبر و تعدی کی شکلیں بدلتی رہیں مگر جبر کی تو انا تمام رہی جبر کے اس ماحول میں سرحد اور بلوچستان بھی سانس لیتے رہے اور پنجاب و سندھ بھی ان چاروں صوبوں کے ادب کے جملہ اصناف میں جن باتوں کو واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے وہ امن و آشتی کی خواہش ہے تمرّد اور جبر کے خلاف نفرت ہے یہی نہیں بلکہ قبائلی نظام کی برف بھی رفتہ رفتہ پگھل رہی ہے پشاور سے کراچی اور لاہور سے کوئٹہ تک ادیبوں اور شاعروں کے دل ایک ساتھ دھڑک رہے ہیں۔ اور ایک قومی تشخص خود بخود پیدا ہو رہا ہے۔ لیکن یاد رہے کہ آنے والوں کے جذبات میں ارباب دانش و بینش کے مکاتیب فکر بھی

مختلف النوع ہیں اور ان کے نقاط نظر میں بھی قطبین کا بعد موجود ہے تاہم جو نوجوان نسل اس پینتیس سال
میں ابھری ہے وہ زیادہ تر روشن خیال بھی ہے وسیع القلب اور وسیع النظر بھی جس سے بہتر توقعات وابستہ کی
جا سکتی ہیں صرف اندیشہ ہے تو یہ ہے کہ دیگر ممالک کی طرح ہمارے ملک کے ارباب دانش بھی ارباب حل وعقد
پر بہت کم اختیار رکھتے ہیں اور ارباب اختیار کی بصیرت اکثر محل نظر ٹھہرتی ہے لہٰذا ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات
سے جس قومی تشخص کا استنباط ہوتا ہے وہ اکثر حقیقی نہیں ہوتا دوسرے لفظوں میں اسے حقیقی بننے نہیں دیا جاتا
بالخصوص مفاد پرست اور استحصال کنندہ طبقات کی نظر قومی مفادات سے زیادہ اپنے مفادات پر ہوتی ہے اور
اولاً تو قومی مفادات ان کو نظر ہی نہیں آتے اور نظر آتے بھی ہیں تو پس پشت ڈال دیئے جاتے ہیں ارباب دانش
وبینش کی سطح پر پرکھا جائے تو ہمارے قومی تشخص کی صحت مند بنیادیں ہمیشہ موجود رہی ہیں البتہ ان پر کوئی
پائیدار عمارت اگر استوار نہ ہو سکی تو اس کی ذمہ داری استحصال کنندہ قوتوں پر عائد ہوتی ہے۔

تیسری دنیا کے اور ملکوں کی طرح پاکستانی ادب کی تخلیقی سطح پر بھی یہ احساس بہت واضح ہے کہ ہم
گلاب کے تختوں کے قریب ہی کھڑے ہیں لیکن بارود کی سرنگوں کا حصار ہمیں ان تک پہنچنے نہیں دیتا۔ ہم جو
تیسری دنیا کے پسماندہ ملکوں میں سے ایک ہیں ہماری بصیرت کی تیسری آنکھ مستقبل میں بخوبی جھانک سکتی ہے لیکن
ہمارے نوجوانوں پر مستقبل کے دروازے بند ہوتے جا رہے ہیں وہ حال سے نبرد آزما رہتے ہیں لیکن مستقبل
ان کے لئے ایک سوالیہ نشان بنا ہوا ہے یہ نشان روز بروز گمبھیر ہوتا جا رہا ہے لہٰذا ہماری قومی سطح پر
جو مایوسی پھیلی ہوتی ہے۔ وہ اپنے سیاق وسباق سے براہ راست مربوط ہے اس سطح کو ہم ایفرو ایشیائی ادب
میں بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اور فلسطینی مجاہدوں کی تخلیقات میں بھی پاکستانی ادبا و شعراء بھی اس احساس میں
حصہ دار ہیں۔ چنانچہ مایوسی اور امید دونوں بیک وقت ہمارے تخلیقی ادب میں موجود ہیں اور اسی امید وبیم
کے تار و پود سے ہمارا قومی تشخص عبارت ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد برطانیہ کا زوال ہوا روس اور امریکہ دو قوتوں کے طور پر ابھرے جاپان اپنی شکست
کی راکھ سے صنعتی قوت بن کر ابھرا چین اور ہندوستان آزاد ہوئے غیر وابستہ ملکوں کی تحریک میں بعض اعلیٰ اقدار
کا پرچار ہوا لیکن اسرائیل کے وجود نے فلسطین جیسے مسائل پیدا کئے لبنان جیسا خوبصورت ملک تباہ ہوا ایران میں اس صدی
کا دوسرا بڑا انقلاب آیا اور قوت کی بساط کو پلٹ گیا۔ ویت نام کے بعد امریکہ کو اس محاذ پر بھی شرمناک شکست
ہوئی لیکن ایرانی انقلاب دنیا کی دو بڑی طاقتوں سے بیک وقت پنجہ آزمائی کر رہا ہے اور دانش وبینش

کی اس سطح پر ابھی تک استعمال کنندہ قومیں اس سے خائف ہیں پاکستانی ارباب دانش اپنے قومی تشخص میں اس سطح پر بھی سوچ رہے ہیں اور ان کی فکر کی جہتیں متعدد سمتوں میں سفر کر رہی ہیں بالخصوص افغانستان میں حالیہ واقعات جو رونما ہوئے ہیں تو ہمارے ادب کے حوالے سے قومی تشخص کی تفہیم کے زاویے تیزی سے بدلنے لگے ہیں۔

موجودہ ادبی تخلیقات میں جمالیاتی عنصر کا فقدان

ثاقبہ رحیم الدّین خان

اکثر و بیشتر مکتبِ فکر متفق ہیں کہ فنونِ لطیفہ، انسانی زندگی کے ارتقاء اور انسان کی اعلیٰ صلاحیتوں اور تہذیب کی علامت ہیں۔ انسان کے وجود کے ساتھ ہی فنونِ لطیفہ نے وجود پایا تھا اور اس کے سب شعبے زیست کے تقاضوں اور اُمنگوں کے امین ہیں مگر ادب کی حیثیت منفرد ہے۔ ادب کی عالمگیر وسعتوں میں سارے زمانے سمٹ آئے ہیں اس میں زمین کے ہر خطّے، ہر نسل اور تمدّن کی کہانی ہے۔ ادب کے وجود کے احساس سے قبل، حسن و جمال فطرت کا جزو ہونے کی حیثیت سے کائنات میں موجود تھا۔ کئی صدیاں گزرنے تک حسن اور فن کو الگ کر کے سمجھنے کا شعور نہ تھا۔ دین جو نیکی و بدی کا پیمانہ لے کر آیا۔ فن اور ادب کو مکمل خیر اور حسن کو اچھائی اور صداقت سے تعبیر کرنے لگا۔ تین سو پچھتر سال قبل مسیح سے لے کر پانچ سو ستر سال قبل مسیح یونانی اہلِ دانش میں حسن و فن کے موضوع پر کچھ اختلافات جھلکتے ہیں۔ افلاطون کے مکالمات کسی حد تک جمالیات پر تنقید کی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ اس کے بعد ۱۷۶۲ء میں بام گارٹن کی "جمالیات" کے عنوان سے تصنیف ملتی ہے۔ ہومر اور اس کے ساتھیوں کے نزدیک قدرت اور فطرت کے نظارے جمال کا دوسرا نام ہیں۔ یہ گروپ فنونِ لطیفہ کی بنیاد الہام و وجدان کو قرار دیتے تھے۔ ایک نظریہ یہ بھی پیدا ہوا کہ کسی بھی شے کے صحیح توازن اور تناسب میں حسن ہے۔ بقول کروچے سارا حسن اظہار میں یا دیکھنے والے میں ہے۔ فلسفۂ تصوف نے، چاہے اس کا سرچشمہ کوئی سرزمین اور مذہب ہو، خیر اور حق کو جمال کہا اور انسان و دنیا کو حسنِ ازل کی جھلک۔ ایسا بھی دور گزرا جب ادب فنّی باریکیوں کا جال اور تصویرِ جمال بن کر رہ گیا۔

۱۵۹۶ء میں اکثر جو ادب تخلیق ہوا اس میں انسانی ذوق اور احساس کو بہت کم اہمیت دی گئی۔ رفتہ رفتہ جمالیات کو حقیقتوں سے فرار کا ذریعہ قرار دیا گیا۔ نامور موجد ایڈیسن کے خیال میں "ادراک کے بغیر تخیّل ناممکن ہے۔" ۱۸۴۸ء کی رومانی تحریک اور ارتقاء کا نظریہ بہت سی ادبی روایتوں کو بہا کر لے گیا۔ انقلابِ فرانس

نے ادب پر گہرا نقش ڈالا۔ گوئٹے جیسے عظیم ادیب نے آخر میں کلاسیکی ادب کی حمایت کی۔ کانٹ کے نزدیک
حسن موضوعی اور شیلر کے نزدیک معروضی ہونے کا پتہ چلتا ہے اگر ہم قرآن حکیم کی طرف آئیں تو ہمیں اس میں
فلسفۂ جمال کا مکمل ذکر ملتا ہے۔ کلام الٰہی حسن کو مقصدِ حیات قرار دے کر اس کی غیر معمولی اہمیت اور ضروریات
کو اجاگر کرتا ہے۔

یہ سچ ہے کہ جمال کا تعلق انسان کی بنیادی حیات میں سے ہے اس کی شعوری حیثیت نت نئے روپ
بدلتی ہے۔ ادب احساس اور جذبے کے بغیر جنم نہیں لے سکتا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ادب تمام تر جمال کا نام نہیں
مگر حسن اس کی لازمی اور بنیادی قدروں میں سے ایک ہے۔ کوئی بھی ادیب یا شاعر صحیح معنوں میں جمالیات
سے گریز کر کے فطری حقیقتوں اور سچی محبت کی نفی نہیں کر سکتا۔ قدرتی بات ہے کہ ادب سائنسی ایجادات
ذرائع ابلاغ کی وسعت اور صنعت و تجارت کی ترقی سے اثر لیتا ہے۔ وہ جنگ، بغاوتوں، معاشی تبدیلیوں
اور مذہبی تحریکوں سے متاثر ہوتا رہا ہے۔ زندگی کی تیز رفتاری اور مادہ پرستی نے ادب کو کئی روپ دیئے
مگر ادب کا بیش بہا جمالیاتی عنصر ہماری تغیر پذیر اور ہنگامہ خیز دنیا میں بھی برقرار رہا۔ میکسم گورکی انسان کی
دکھ و کرب کی داستان بیان کرتے کرتے فطرت کے حسن اور مہربانی کا ذکر لے بیٹھتا ہے۔ موپساں، محبوبہ
کے پیروں کی تعریف کے بیان میں جادو ڈھاتا ہے۔ کمیونسٹ اور سوشلسٹ خیالات کے یلغار کے دور
میں بھی ادب سے احساسِ جمال نہ مٹا۔ روس اور فرانس کے انقلاب بھی انگریزی ادب میں ورڈزورتھ
ٹینی سن اور کولرج کو جنم دینے سے نہ روک سکے۔ عربی ادب میں جمالیات کی جاندار تاریخ موجود ہے۔ پرانے
چینی ادب میں فنکار کے اندر حسن ہی حسن بسا ہوا ہے۔ قدیم ہندوستان و دیو مالائی زوال کی قیامتیں
دیکھیں مگر نذرالاسلام اور رابندر ناتھ ٹیگور کی شاعری حسن و جمال کے پھول بکھیرے بغیر نہ رہ سکی۔ اس
کے علاوہ اردو ادب میں ترقی پسند تحریک زبردست مقصدِ حیات اور سیاسی نظریے کو لے کر آئی مگر
کرشن چندر، فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، میرا جی اور ساحر کا دامن جمالیاتی دولت سے مالا مال
رہا۔ غالب فکر و تخیل کے علمبردار ہوتے ہوئے بھی جمالیاتی حس میں رچے بسے ہیں۔ میر کی جمالیاتی حس
کا کوئی منکر نہیں ہے۔ خواجہ میر درد نے زمانے اور قسمت کا ہر عذاب دیکھا مگر وہ حسن کے جلووں میں
سرشار رہے۔

انسانوں کے دل میں اور خاص کر حساس اہلِ قلم میں جمالیات کی حس اور دنیا ویسی ہی آباد ہے

جیسی ازل سے تھی، اس کو محسوس کرنے کے لیے ہمیں نئے سانچے اور نئی سوچ پیدا کرنا پڑے گی سوائے کچھ ناپختہ ادیبوں کے موجودہ تخلیقات میں حسن گرچہ محدود، مگر نئے رُوپ میں جلوہ گر ہے۔

استعارے کا خوف

محمد حسن عسکری

انیسویں صدی میں جن لوگوں نے ہمارے ادب میں پیروئ مغرب کی تحریک شروع کی انھوں نے خود کبھی مغربی ادب نہ پڑھا تھا۔ دوسروں سے ترجمہ کرا کے سنا تو ادب سے نہیں چند خیالات سے آگاہی ہوئی چونکہ فاتح قوم کا رعب دل پر جما ہوا تھا اور ان کی ہر بات کو رشک کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا لہذا یہ خیالات اپنے خیالات سے وزنی اور دقیق معلوم ہونے چاہیے زبان سے نہ کہا گیا ہو لیکن فی الجملہ ادب کے متعلق یہ رائے قائم ہوئی کہ ادب وہ چیز ہے جس میں بڑے اچھے اچھے اور کار آمد خیالات ملیں اسالیب بیان کو تو یہ سمجھا گیا کہ ان کی کوئی حیثیت ہی نہیں یا بہت سے بہت ثانوی حیثیت ہے۔ سب سے اچھا اسلوب وہ قرار پایا جس میں زبان آسان، جملے چھوٹے چھوٹے، عبارت صاف رواں اور سلجھی ہوئی ہو اوپر سے یہ تصور بھی کر لیا گیا کہ یہ خوبیاں ارادے یا مشق یا خلوص یا قوم کے درد سے پیدا ہو سکتی ہیں وہ جو فرائڈ نے کہا کہ اسلوب لکھنے والے کی سوانح عمری ہوتا ہے تو ایسی بات ہمارے مصلحین کے ذہن میں بھی نہیں آسکتی تھی بلکہ اگر انہیں بتائی بھی جاتی تو ان کی سمجھ میں نہ آتی اور نہ ان کے لئے قابل قبول ہوتی پھر ان دنوں افادیت پرستی اور عقلیت کا بھی بڑا چرچا تھا۔ سرسید اور ان کے ساتھی اپنا پورا زور اس بات پر صرف کر رہے تھے کہ اسلام کے "احکام" مبنی بر عقل اور دنیاوی زندگی کے لئے بڑے کار آمد ہیں۔ انسان کی فطرت میں جو "بے عقلی" ہے وہ کدھر جائے گی اس کی انھیں ذرا بھر بھی فکر نہ تھی جب لوگوں نے قرآن شریف کو ڈیل کارنیگی کا ہدایت نامہ بنا کے رکھ دیا تو ادب تو بچارا پھر ہانڈ کا جنوائی ہے اس کی تو جو چاہے گت بنائیے چنانچہ ادب میں بھی ایک نئی شریعت نافذ ہوئی اور ادب سے تین خاص مطالبے کئے گئے (۱) ادب اثر انگیز ہو۔ یعنی جذبات کو بدیہی طور پر اور فی الفور حرکت میں لائے (۲) اصلیت پر مبنی اور عقل کے دائرے میں بند ہو (۳) مفید اور کار آمد خیالات پیش کرے۔ ان اصولوں کی چھلنی میں فارسی اور اردو کا پرانا ادب چھانا گیا تو بڑا کرکرا نکلا اور تو اور۔ بچارے سادہ دل مولانا حالی تو اپنے منہ سے کہہ گئے ہیں۔

سخت مشکل ہے شیوہ تسلیم
ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

ان تک کو یہ شکایت پیدا ہوئی کہ ہمارے ادب کا بہت بڑا حصہ جذبات سے خالی ہے۔ اگر یہ ادب جذبات سے خالی ہے تو کیوں؟ اس میں جذبات کی جگہ اور کیا ہے؟ جذبات کی کمی کے باوجود یہ ادب واقعی ادب ہے۔ یا نہیں؟ ان سوالوں پر حالی کی نسل نے کبھی غور نہیں کیا جو سوال مسٹر مکالے کے ذہن میں پیدا نہیں ہو سکا وہ ان بچاروں کے ذہن میں کہاں سے آتا۔ حالی نے اپنی حدوں کے اندر بڑے غضب کی شاعری کی ہے لیکن ان کی شخصیت اتنی ٹھٹھری ہوئی تھی کہ وہ کسی طرح کی شاعری سے قطعاً بے نیاز تھے جذبات کے تو وہ ضرور قائل تھے لیکن جذب سے بچارے مولانا حالی اتنے ڈرتے تھے کہ اپنی عقل کو بھی تھوڑی سی ڈھیل دینے کی ہمت نہ کر سکتے تھے ردد کھے پن کی مثال میں انھوں نے شاہ نصیر کا یہ شعر پیش کیا ہے۔

چیرا ئی چادر مہتاب شب میکش نے جیحوں پر
کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر

ان کے نزدیک یہ شعر نہیں چیستاں ہے گو یا چیستاں میں شعریت نہیں ہو سکتی آخر ذہن کو جذبات سے الگ کر کے محض کھیل کی خاطر اشیاء اور خیالات سے کھیلنے میں بھی تو ایک لطف ہے لیکن چونکہ اس میں نہ تو جذباتی آسودگی ملتی ہے نہ یہ حرکت قوم کی فلاح و بہبود کا سامان مہیا کرتی ہے اس لئے مولانا ایسے لطف سے بارہ پتھر الگ رہتے تھے۔ قوم کے انحطاط کے احساس اور اصلاح کی فکر نے انہیں اور ان جیسے لوگوں کو اور بھی مار رکھا۔ قصہ مختصر، پرانی نظم و نثر میں انہیں جو خرابیاں نظر آتی تھیں اس کی اور کوئی وجہ تو سمجھ میں نہ آئی بس ایک بات سوجھی کہ ہمارے ادب میں صنائع بدائع کی بھرمار ہے۔ دور از کار تشبیہوں اور استعاروں کی ریل پیل ہے اسی لئے ہمارا ادب مغربی ادب سے کمتر درجے کا ہے۔ ایک طرف تو حالی نے ایسا شعر کہا ہے۔

اک عمر چاہیئے کہ گوارا ہو نیش عشق
رکھی ہے آج لذت زخم جگر کہاں

دوسری طرف تنقید بازی کے چکر میں آ کے استعارے کی تعریف ایسے الفاظ میں کی ہے کہ آدمی خواہ مخواہ بھڑک جائے۔ ان کے نزدیک استعارے کے تین فائدے ہیں (۱) اس کے ذریعے لمبی چوڑی بات مختصر الفاظ میں ہو سکتی ہے (۲) روکھا پھیکا مضمون آب و تاب کے ساتھ بیان ہو سکتا ہے (۳) بعض جذبات اور خیالات کے اظہار میں اصل

زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے اور "معمولی زبان" رہ جاتی ہے ایسی جگہ استعارہ شعر میں لطف اور اثر پیدا کر دیتا ہے۔ اوپر سے حالی نے تنبیہ کی ہے کہ اگر استعارہ بعید از فہم ہوا تو شعریت زائل ہو جائے گی۔

حالی کی اس ساری بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ "اصل زبان" الگ چیز ہے، استعارہ الگ چیز۔ یوں کام تو بغیر استعارے کے بھی چل سکتا ہے لیکن یہ ہے کارآمد، کیونکہ اس سے روکھی پھیکی بات مزیدار بن جاتی ہے بس شرط یہ ہے کہ آدمی عقل کے دائرے سے نہ نکلے۔ کیوں صاحب، اگر ہم اپنا کوئی ایسا تجربہ بیان کرنا چاہیں جو ماورائے عقل یا انسانی ہستی کے حیاتیاتی عمل سے متعلق ہو تو پھر کیا کریں؟ مثلاً بیدل کا پٹا پٹایا مصرع ہے۔ ؎

چہ قیامتی کہ نمی رسی ز کنار ما بکنار ما

پتہ نہیں اس میں استعارہ بھی ہے یا نہیں۔ بہر حال جو چیز بھی ہے کیا وہ عقل و فہم سے نزدیک ہے؟ کیا فہم سے بعید ہو کر یہ شعر چیستان بن گیا ہے۔ اگر حالی کو ادب میں ایک علی گڑھ کھولنے کی اتنی فکر نہ ہوتی تو خود اپنے ادب میں انہیں ایسی چیزیں مل جاتیں جن پر غور کرنے سے وہ استعارے کی ماہیت سمجھ سکتے تھے بہر حال ان جیسے نقادوں کی تنگ نظرانہ عقل پرستی اور احتیاط پسندی نے اردو والوں کے دل میں استعارے کا خوف پیدا کر دیا۔ اس قسم کی پیروی مغربی کی پگڈنڈی پر چلتے چلتے آخر ایک دن ایسا بھی آیا کہ ہمارے ایک نقاد نے مثلاً اس شعر کو مہمل قرار دیا۔ ؎

گئے وہ دن کہ تھا شور عنادل صحن گلشن میں
خزاں کا وقت ہے بیٹھے ہوئے کوے اڑاتے ہیں

حالی خود کتنے ہی اچھے شاعر کیوں نہ ہوں اور ایک خاص طرح کے شعروں کی کتنی ہی اچھی تمیز کیوں نہ رکھتے ہوں لیکن اس کور ذوقی کا آغاز انہیں سے ہوا۔ یہ حالی تو لی ادب کا مسئلہ بھی نہیں جو شخص یا جو جماعت استعارے سے ڈرتی ہے وہ دراصل زندگی کے مظاہر اور زندگی کی قوتوں سے ڈرتی ہے۔ جیسے سے گھبراتی ہے حالی میں تو پھر بھی اتنی ہمت تھی کہ یہ اعتراف کر گئے۔ ؎

ہم کو بہار میں بھی سر گلستاں نہ تھا
یعنی خزاں سے پہلے بھی دل شادماں نہ تھا

ان کے بعد آنے والے تو زندگی کا نام لے کر زندگی سے بھاگتے رہے۔ جیسا میں نے اوپر کہا، حالی کی بنیادی غلطی یہ تھی کہ انھوں نے استعارے کو "اصل زبان" سے الگ سمجھا۔ غالباً "اصل زبان" کی اصطلاح سے ان کی مراد یہ تھی کہ زبان بنفسہٖ ان جذبات اور خیالات کے اظہار کے لئے وجود میں آتی ہے جن پر ہمارے شعوری ذہن کو پوری قدرت حاصل ہو۔

لیکن نہ تو شعوری ذہن انسانی وجود کا سب سے بنیادی اور ابتدائی تجربہ ہے نہ اس کے ذرائع اظہار محض زبان تک محدود ہیں انسان نہ تو خالی روح ہے نہ خالی ذہن ۔ ان سب سے پہلے وہ حیاتیاتی نظام ہے پھر ذریعہ اظہار کی حیثیت سے زبان ہماری اجتماعی اور انفرادی ارتقاء میں ایک ثانوی درجہ رکھتی ہے اور نشو و نما کی کئی منزلیں طے کرنے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ بچہ اپنے تجربات کا اظہار سب سے پہلے جسمانی حرکت کے ذریعے کرتا ہے اور جب بولنا سیکھ لیتا ہے اس وقت بھی اس کے تجربات عقلی یا ذہنی نہیں ہوتے بلکہ جبلی ۔ چنانچہ انسان کی اجتماعی اور انفرادی زندگی میں زبان کو سب سے پہلے جن تجربات سے سابقہ پڑتا ہے وہ قوموں کے عروج اور زوال کے فلسفے نہیں ہوتے بلکہ جسمانی حقیقتیں اور جبلتوں کی آویزش ۔ مورخ ، مصلح قوم ، فلسفی بننے کے بعد بھی اور فلسفیانہ سے فلسفیانہ بات کرتے ہوئے بھی آدمی انہیں جبلی قوتوں سے کشمکش میں گرفتار رہتا ہے چاہے اسے شعوری طور پر یہ بات معلوم ہو یا نہ ہو ۔ اپنے ذہن کے ذریعے آدمی جبلتوں سے بھاگنا چاہتا ہے لیکن ذہن کی کمین گاہ میں خود جبلت چھپی ہوئی بیٹھی رہتی ہے ۔ غرض ہم زبان سے جو فقرہ بھی کہیں اس میں بھولا ہوا اور زبردستی بھلایا ہوا تجربہ اور پوری عمر کا تجربہ پوشیدہ ہوتا ہے یعنی ہمارا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے استعارے سے الگ "اصل زبان" کوئی چیز نہیں کیونکہ زبان خود استعارہ ہے چونکہ زبان اندرونی تجربے اور خارجی اشیا کو اندرونی تجربے کا قائم مقام بنانے کی کوشش سے پیدا ہوتی ہے اس لئے تقریباً ہر لفظ ہی ایک مردہ استعارہ ہے اصل زبان یہی ہے ۔

یہاں آپ اعتراض کریں گے کہ اگر ہر لفظ استعارہ ہے تو پھر الگ سے استعارے کی بحث ہی بے کار ہے یا یہ کہیں گے کہ جن استعاروں کا مطلب ماہر لغیات سمجھ سکیں ۔ ان سے ادب کے طالب علموں کو کیا سروکار ۔ ہمیں تو ان استعاروں سے غرض ہے جنہیں ہم بھی استعارہ سمجھیں ، یعنی وہ استعارے جنھیں شاعر یا نثر نگار انفرادی طور سے تخلیق کرتا ہے ۔ چلئے عام الفاظ سے امتیاز کرنے کے لئے انہیں زندہ استعارے کہہ لیجئے لیکن زندہ اور مردہ دونوں قسم کے استعارے آخر ایک ہی عمل کے ذریعے اور ایک ہی اصول کے مطابق تخلیق ہوتے ہیں ۔ استعارے کی پیدائش کا عمل وہی ہے جو خواب کی پیدائش کا ۔ آدمی اپنے تجربات کو قبول بھی کرنا چاہتا ہے اور رد بھی ۔ ان دو رجحانات میں سمجھوتہ سے صورت نکلتی ہے کہ تجربہ براہ راست تو ظاہر نہیں ہوتا ۔ ہو بھی نہیں سکتا ۔ اس کے بجائے کوئی خارجی چیز تجربے کی قائم مقام بن جاتی ہے اس عمل کے ذریعے چاہے خواب وجود میں آئے چاہے استعارہ ، اس میں ہمارے شعور ، ذاتی لاشعور ، اجتماعی لاشعور ، احساس ، جذبے اور خیال کے ساتھ ساتھ ہمارے گرد و پیش کا وہ حصہ بھی شامل ہوگا جو ہم نے اپنے اندر جذب کر لیا ہے لہٰذا استعارے کی تخلیق کے لئے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہیئے ایک تو اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی

دوسرے اپنی خودی کی کوٹھڑی سے نکل کر گردوپیش سے ربط قائم کرنے کی۔ استعارے میں سوال یہ نہیں ہوتا کہ وہ منطق کی حد میں یا قرین قیاس ہے یا نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ استعارے کا خالق ان مختلف عناصر سے کتنا ربط قائم کرسکا ہے۔ اور انہیں آپس میں حل کرکے ایک نئی اور معنی خیز وحدت کی تشکیل کرسکا ہے یا نہیں۔ یہ روکھے پھیکے مضمون کو مزیدار بنانے کا معاملہ نہیں بلکہ اصل اظہار ہی یہ ہے میرے خیال میں یہاں نظم اور نثر کی تفریق بھی جائز نہیں۔ فلوبیر اور جوئس کے بعد تنقید ان دو چیزوں کو الگ الگ نہیں رکھ سکتی۔ آدمی چاہے نظم لکھ رہا ہو چاہے نثر، لیکن اگر وہ تخلیق کرنا چاہتا ہے تو اندرونی دنیا اور بیرونی دنیا کو قبول کئے بغیر اور ان دونوں کو آپس میں سموئے بغیر چارہ نہیں اور اس کا نتیجہ ہوتا ہے، استعارے کی پیدائش۔ استعارہ تو انسانی تجربے کی نسوں میں بسے رہتا ہے یہ عقل ونقل کی بات نہیں جس طرح صحت مند آدمی یا صحت کا متلاشی خواب دیکھے بغیر نہیں رہ سکتا اسی طرح استعارے کی تخلیق ادب کا لازمی عمل ہے یہ الگ بات ہے کہ آدمی اس عمل کو رد کرکے یا اس پر بند باندھ کے اپنی تخلیقی صلاحیت کو محدود کرے۔

ڈاکٹر جانسن نے سوئفٹ کے متعلق کہا تھا کہ یہ استعارے کا خطرہ کبھی مول نہیں لیتا جانسن کا مطلب تو خیر ایک خاص طرز تحریر سے تھا لیکن اس فقرے میں انھوں نے ایک نفسیاتی حقیقت بیان کردی ہے بعض لوگوں کے لئے استعارہ واقعی ایک زبردست خطرے کی حیثیت رکھتا ہے وہ جبلت کی حیات افروز اور ہلاکت خیز قوتوں سے گھبرا کے اپنے لئے ایک تنگ سا عقلی نظام بنا لیتے ہیں یا عقل کے اندر قلعہ بند ہوکے بیٹھ جاتے ہیں استعارہ چونکہ عقل اور منطق سے ماوراء ہے اسی لئے استعارہ ان کے ذہن میں ابھرا اور ان کی زندگی کا نظام خطرے میں پڑا۔ ایسے لوگ خاص شرطوں کے ساتھ زندہ رہ سکتے ہیں یہ شرطیں ختم ہوئیں اور ان کی زندگی درہم برہم ہوئی لہذا استعارہ کا خوف اصل میں غیر عقلی تجربات کا خوف ہے۔ استعارے سے انحراف زندگی سے انحراف ہے۔

جیسا میں نے کہا، استعارہ اپنے اندرونی تجربات اور خارجی دنیا کو بے جھجک قبول کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اگر آدمی اپنے اندر الجھ کے رہ گیا یا اپنی محبت میں ایسا گرفتار ہوا کہ خارجی دنیا سے علاقہ ہی باقی نہ رہا، یا اس نے اپنے تجربات کو قبول کرنے کی صلاحیت کھودی تو استعارے کی تخلیق درکنار، وہ کوئی تخلیقی کام کر ہی نہیں سکتا بلکہ شاید اپنی روزی بھی نہیں کما سکتا۔

اگر لکھنے والا استعارے بالکل ہی استعمال نہیں کرتا یا بہت ہی کم استعارے استعمال کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے تجربے کا بس تھوڑا سا حصہ قبول کرسکا ہے اور نئے تجربات حاصل کرنے کی صلاحیت تو اس میں بالکل

نہیں رہی۔ ایسی حالت میں وہ کچھ نہ کچھ لکھ تو لے گا لیکن بس حالی بن کے رہ جائے گا یا پھر بڑا ادیب بننے کے لئے
ایسے آدمی کی شخصیت میں اتنی قوت ہونی چاہیئے کہ اسے نئے تجربات تو حاصل ہوں لیکن وہ اس کے نفسیاتی نظام کو درہم برہم
کرکے رکھ دینے کے بجائے بھینچ بھنچا کر خود اس نظام کا حصہ بن جائیں۔ ایسا شخص سوئفٹ کی طرح بڑا ادیب تو بن سکتا
سکتا ہے لیکن اس کی تخلیقی صلاحیتوں کی پوری طرح نشو ونما نہیں ہونے پاتی اور ساتھ میں اپنا عقلی نظام قائم رکھنے کی
قیمت بڑی زبردست ادا کرنی پڑتی ہے جیسے سوئفٹ خود آخر میں جا کے پاگل ہو جاتا ہے پھر ایک بات اور یاد رکھنی
چاہیئے اتنا بڑا ادیب چاہے شعوری طور پر استعاروں سے بچتا ہو اور ہمیں اس کی تحریر میں بظاہر استعارے نہ ملیں مگر
اس کی پوری نظم یا کہانی بذات خود ایک ہمہ گیر استعارہ ہوگی۔ سوئفٹ نے گلیور کا جو قصہ لکھا ہے وہ استعارہ چھوڑ ایک
زبردست MYTH ہے آدمی کو اپنے باطن اور خارج پر سوئفٹ جیسی گرفت حاصل ہو اور وہ کسی نہ کسی شکل میں
استعارے تخلیق نہ کرے یہ بالکل ناممکن ہے ان صورتوں کے برخلاف ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ آدمی اپنی تحریر میں
استعاروں کی بھرمار کر دے اس کے معنی یہ ہوں گے کہ ایسا شخص نئے سے نیا تجربہ حاصل کرنے کو تو بے قرار ہے لیکن ان کی تنظیم
نہیں کر سکتا اور تجربے اس کے قابو سے باہر نکل گئے ہیں۔ یا اگر استعارے خواہ مخواہ اور التزاماً استعمال ہو رہے ہیں تو اس کا
سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ آدمی کا دماغ اور جذبات ایک دوسرے سے الگ ہو گئے ہیں اور اس کا ذہن خیالات اور اشیا،
سے تفنن کے طور پر کھیل رہا ہے یا ایک طرح کے استلذاذ بالنفس میں مشغول ہے پھر آخری صورت اور سب سے قابل قدر صورت
یہ ہوگی کہ استعارہ صرف تجربات کے اظہار کے لئے ہی نہیں بلکہ ان کے انضباط اور تنظیم کے لئے بھی استعمال ہو بہر حال استعارے
کی موجودگی اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ لکھنے والے میں اپنے تجربات کو قبول کرنے، نئے تجربات کو حاصل کرنے اور اگر
ضرورت پڑے تو اپنے پرانے ذہنی نظام کو توڑ کر ایک نیا نظام مرتب کرنے کی صلاحیت کسی نہ کسی حد تک موجود ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ استعارے سے حاصل کیا ہوتا ہے سب سے پہلی چیز تو یہی ہے کہ اس کے ذریعے اپنا بھولا ہوا تجربہ زندہ
ہوتا ہے اپنے اندر جو قوت کے سرچشمے عقل و خرد کی مٹی کے نیچے دبے پڑے ہیں ان تک رسائی حاصل ہوتی ہے لیکن اس سے
بھی بڑی بات یہ ہے کہ استعارہ جذبے اور فکر کی علیحدگی ختم کر کے انہیں ایک دوسرے میں جذب کر دیتا ہے۔ شعور اور لاشعور جسم اور
دماغ، فرد اور جماعت، انسان اور کائنات کا وصال اسی کے وسیلے ہوتا ہے اس کا اثر دیرپا ہو یا نہ ہو بہر حال جو شخصیت کئی
ٹکڑوں میں بٹ گئی ہو اس کا علاج وقتی طور پر ہی سہی استعارہ کرتا ہے۔ انسانی وجود اگر کہیں وحدت کی شکل میں نظر آتا ہے
تو استعارے میں۔ مولانا روم نے کہا ہے کہ جب عشق دل میں داخل ہوتا ہے تو خود پرستی بھاگ جاتی ہے یہی حال استعارے
کا ہے۔ خود پرستی اور استعارہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں کیونکہ استعارہ اپنے ذاتی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان

مناسبت ڈھونڈنے کا نام ہے۔ استعارے سے وہی آدمی گھبراتا ہے جو اپنے آپ سے چپکا پڑا ہے اور خارجی کائنات کے احساس اور ادراک کو مصیبت سمجھتا ہو۔ استعارے کے استعمال کا مطلب ہی یہ ہے کہ آدمی میں خود پرستی کی کال کوٹھری سے نکل کر کائنات کی طرف بڑھنے کی ہمت پیدا ہوئی اسی لئے میں تو کہوں گا کہ استعارہ صرف وہی استعمال کر سکتا ہے جو سچا عشق کر سکتا ہے اگر آپ کو ثبوت چاہیئے تو شیکسپیئر کا "رومیو اینڈ جولیٹ" پڑھیئے۔ رومیو کے جولیٹ پر عاشق ہوتے ہی دنیا کی ہر بھونڈی سے بھونڈی چیز اس کے لئے محبت کا استعارہ بن جاتی ہے رومیو کی محبت کوئی روکھا پھیکا مضمون نہیں تھا جسے وہ استعاروں کی مدد سے پر لطف بنا رہا ہو۔ اس محبت کی "اصل زبان" یہی تھی۔ عشق ہوتے ہی اس کی خود پرستی اس طرح ختم ہوئی کہ وہ کائنات کی حقیر سے حقیر چیز کو گلے لگانے لگا۔ رومیو کے دل و دماغ میں کائنات گیر محبت اور استعارے دونوں ایک ساتھ سیلاب کی طرح آئے ہیں کیونکہ کائنات کی محبت کے بغیر استعارے کا استعمال ممکن نہیں۔ دوسری طرف استعارے کا استعمال، ہمیں کائنات کی محبت پر مجبور کرتا ہے۔ استعارے کی شرط ہی یہ ہے کہ کائنات کی بدصورت چیز کو بھی اپنے اندر جذب کریں اور خود ان میں جذب ہو جائیں۔ استعارہ انسان اور کائنات کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا ایک وسیلہ ہے اسی عمل کے ذریعے چیزوں کی بھی قلبِ ماہیت ہوتی ہے اور اپنی بھی۔ اور انسان اور کائنات ایک عظیم وحدت کے اجزا بن جاتے ہیں۔ نظیری نے یہی حقیقت ایک استعارے ہی میں بیان کی ہے۔ ؎

کہ جلا یافتہ از خار مغیلاں گشتم

ظاہر ہے کہ کائنات سے ایسا شدید رابطہ قائم کرنے میں نشاط ہی نہیں۔ درد و غم سے بھی دو چار ہونا پڑتا ہے۔ کائنات ہمیں چمکار کے اپنے پاس بلاتی ہے اور ڈرا کے بھگاتی بھی ہے نشاط و غم کا یہی امتزاج استعارے کی جان ہے۔ یہ غم و نشاط "بعید از فہم" ہے۔ عقل سے ماورا ہے۔ اسی لئے استعارہ بھی بعید از فہم ہو کر ہی استعارہ بنتا ہے۔ چاہے مولانا حالی اسے نہ سہار سکیں۔

عشق کے علاوہ استعارے کے لئے آدمی میں دوسری صلاحیت انکسار کی ہونی چاہیئے یعنی وہ اپنی ہستی کے اصول کو زندگی کا واحد اصول نہ سمجھے۔ استعارے کا مطلب ہی یہ ہے کہ کائنات میں بیک وقت وجود کے کئی اصول کارفرما ہیں جن کے درمیان اختلاف بھی ہے اور مماثلت بھی۔ اور جو بہ ہی تضاد کے باوجود ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک بزرگ تر وحدت کی تشکیل کر سکتے ہیں۔ مثلاً بالزاک نے پیرس کی بنی ہوئی عمارتوں کو روس کے گھاس کے میدانوں سے تشبیہ دی ہے اور سڑک کے کھرنجوں کو سفید سفید بکھری ہوئی لہروں کے سمندر سے

یہ دونوں باتیں بعید از فہم اور "مہمل" ہیں مگر بالزاک نے استعارے کے ذریعے وجود کے دو اصولوں کا مقابلہ کیا ہے ایک طرف تو فطرت ہے دوسری طرف شہر کی مصنوعی زندگی۔ پھر ان دونوں منظروں میں مشابہت کی طرف اشارہ کر کے بالزاک نے بتایا ہے کہ شہر والوں نے اپنی زندگی کو فطرت سے الگ تو کر لیا ہے لیکن ان کی شدتِ حیات نے مصنوعی چیزوں کو بھی ایسی قوت اور ہیئت عطا کی ہے کہ وہ فطرت سے مقابلہ کرتی ہیں۔ ایک اور معنی اس میں یہ نکلتے ہیں کہ چاہے انسان اپنے لئے ایک غیر فطری ماحول ہی کیوں نہ تیار کرے مگر انسانی روح اس کی تفسیر بھی فطرت کی اصطلاح میں کر کے اس غیر فطری ماحول کو بھی پھر فطرت میں غرق کر دیگی۔ اب مولانا حالی بتائیں کہ یہ ساری باتیں "اصل زبان" میں کس طرح کہی جا سکتی ہیں۔ چلتے چلاتے ایک اور مثال دیکھئے۔ پروست نے ہوٹل کے میز پوشوں کو قربان گاہ کے غلافوں سے تشبیہہ دی ہے جن پر ڈوبتے ہوئے سورج کی روشنی پڑ رہی ہو۔ حالی کے اصولوں کے مطابق یہ تشبیہہ بھی غیر مناسب، دوراز کار اور بعید از فہم ہے۔ کیونکہ ہوٹل میں قربان گاہ سا تقدس نہیں ہوتا۔ لیکن پروست کا کہنا یہ ہے کہ بعض لوگوں کے لئے دنیاوی زندگی بھی ایک مذہب کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ اور نہایت معصوم طریقے سے مذہب کی طرح یہ بھی ایک اصول حیات ہے اور اس لئے قابل احترام۔ پھر جس طرح مذہب قربانیاں چاہتا ہے اسی طرح دنیاوی شائستگی بھی بڑی بڑی قربانیاں وصول کر لیتی ہے۔ ایسے واقعات سے پروست کا ناول بھرا پڑا ہے چنانچہ یہ استعارہ ایک طرف تو طربیہ ہے، دوسری طرف حزنیہ۔ اس ایک استعارے میں پروست نے اپنا پورا ناول بھر دیا ہے۔ وجود کے اتنے متضاد اصولوں اور قوتوں کو یکجا کر کے ان کی نوعیت بدل دینا صرف استعارے کا کام ہے۔

پھر میں نے کیا بُرا کہا کہ جو لوگ استعارے سے جھجکتے ہیں وہ دراصل زندگی کی قوتوں سے ڈرتے ہیں چونکہ ان میں تجربے کی نئی نئی حقیقتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی ہمت نہیں ہوتی اس لئے وہ ہر قسم کی غیر منطقی باتوں کی طرف سے خطرہ محسوس کرتے ہیں اور استعارہ تو لازمی طور پر اپنے ساتھ غیر منطقی اور بعید از فہم تجربات کھینچ کے لاتا ہے لہذا استعارہ واقعی ڈرنے کی چیز ہے۔

خیر، ایک آدھ لکھنے والا استعارے سے ڈرتا ہے تو ڈرا کرے لیکن اگر سو سال تک ادیبوں کی نسلیں استعارے سے لرزتی رہیں تو اس سے کیا نتیجہ برآمد ہوتا ہے؟ اب یہ بات مجھ ہی سے نہ کہلوائیے۔

نئی اور پرانی قدریں

مجنوں گورکھپوری

انگریزی کے مشہور نقاد و ادیب میتھو آرنلڈ نے انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں اپنے دور کے انتشار، تذبذب اور بے اطمینانی کو کرب کے ساتھ محسوس کرتے ہوئے کہا تھا "ہم لوگ اس وقت دو دنیاؤں کے درمیان سانس لے رہے ہیں۔ ایک تو مر چکی ہے اور دوسری اس قدر بے سکت ہے کہ کسی طرح پیدا نہیں ہو پاتی۔"

یہ اب سے کم و بیش سو سال پہلے کی آواز ہے جب کہ زمانہ اور زندگی کی نئی ضرورتوں اور بدلتی ہوئی قدروں کا صرف ایک مبہم احساس شروع ہوا تھا اور وہ بھی گنتی کی چند تربیت یافتہ اور روشن دماغ شخصیتوں کے دلوں میں عوامی دنیا مجموعی طور سے اب بھی قناعت اور اطمینان میں زندگی گذار رہی تھی۔ جو محض بے حسی کی علامتیں ہیں۔ اگر میتھو آرنلڈ زندہ ہوتا اور رجعتی یا اصلاحی میلانات نے اس کے احساس و فکر کو کند نہ کر دیا ہوتا تو آج نہ جانے اس کی کیا رائے ہوتی۔ جب کہ اغراض و مقاصد کے طبقاتی اختلافات اور نظریاتی تصادمات ایسی شدید صورت اختیار کر چکے ہیں جو شکوک اور سوالات اس وقت صرف بعض گنتی کے تربیت یافتہ دلوں میں ایک مدہم اور نیم محسوس بے چینی پیدا کر رہے تھے وہ اب اپنی تمام سنگینی اور ناگزیری کے ساتھ نمایاں اور واضح ہو کر اپنی آفاقی اہمیت دنیا کے ہر گوشہ میں اور بنی نوع انسان کے ہر طبقے اور ہر فرقہ سے منوا چکے ہیں۔ آج روایت پرست اور قدامت پسند لوگ بھی جو زندگی کی پرانی قدروں کو سینہ سے لگائے رکھنا چاہتے ہیں۔ اور مبارک سے مبارک اور خوش آئند سے خوش آئند میدان کو خطرناک بدعت کہہ کر بدنام کر رہے ہیں۔ اپنے دلوں میں یہ سمجھ چکے ہیں کہ اب تمدن کی پرانی روایات اور مسلمات بے جان ہو گئے ہیں اور ان سے بالکل کام نہیں چل سکتا۔ آج انقلابی سے زیادہ رجعتی یہ یقین رکھتا ہے کہ وہ چاہے یا نہ چاہے اور اس کے لئے سزاوار ہو یا نہ ہو اب دنیا کا نظام بغیر بدلے ہوئے نہیں رہ سکتا

اس لئے گرہ عرض کے وہ حصے جو زندگی کی ترقی پذیر رفتار کو روکنا چاہتے ہیں۔ انتہائی خوف و ہراس میں جان پر کھیل کر نئی قوتوں کا مقابلہ کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔ امریکہ اور اس کے رفیقوں کی بوکھلائی ہوئی وحشیانہ تخریبی کوشش کا راز یہی ہے۔

آج فکر و عمل کے ہر شعبے میں جس طرح جان پر کھیل کر انقلابی کوشش کی جا رہی ہیں۔ ان کا تصور بیسویں صدی سے پہلے نہیں کیا جا سکتا تھا۔ جس مرلیفانہ جلد بازی سے اپنے زمانے میں میتھو آرنلڈ کا دم گھٹ رہا تھا۔ وہ آج سرسائلی حد تک بڑھ چکی ہے اور اس تمام ابتری اور بدحالی کی ذمہ دار رجعتی قوتیں ہیں۔ ایچ جی ویلس بڑا بدنیت اور گمراہ کرنے والا مفکر تھا۔ اور وہ آفاقی ترقی کا نام لے کر دراصل مروجہ نظام کو نئے بناؤ سنگار کے ساتھ قائم رکھنا چاہتا تھا لیکن اس کی زبان سے ایک بڑی سچی بات نکل گئی ہے اپنے آفاقی نظام کے ڈھونگ کی تبلیغ کرتے ہوئے وہ کہتا ہے۔ خلاق دماغ انقلابات پیدا نہیں کرتے بلکہ مروجہ اختیار و اقتدار کی قدامت پرستی اور ہٹ دھرمی دنیا کو انقلاب پر مجبور کرتی ہے اس کا خیال ہے کہ ایک منظم ارتقا کے تصور کو تسلیم کرنے سے صاف انکار کرنا ہر ترقی پذیر اور تعمیری منصوبہ کو انقلاب کا رنگ دے دیتا ہے۔ بات صحیح کہی گئی ہے لیکن جیسا کہ ایچ جی ویلس کا طریقہ ہے اس نے حقیقت کے ایک ہی رُخ کو پیش کیا ہے۔ حقیقت کا دوسرا رُخ یہ ہے کہ رائج الوقت اقتدار و اختیار اپنی ضد اور اندھی قدامت پرستی کو کبھی چھوڑ نہیں سکتا۔ اس لئے کہ یہ عناصر اس کے مزاج میں داخل ہیں اور جس.... تصور کا نام ایچ جی ویلس نے "منظم ارتقا" رکھا ہے اس کے لئے معاشرت کی تواریخی رفتار میں کوئی امکان نظر نہیں آتا قدیم اور جدید میں تصادم ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا اور تصادم کا حل انقلاب ہوگا نہ کہ "منظم ارتقا" اس سلسلہ میں یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ انسانی تہذیب کی تاریخ کے ادوار میں زندگی کی مائل بہ ترقی قوتیں سست اور منتشر تھیں اس لئے جو تبدیلیاں معاشرت میں ہوتی تھیں۔ وہ بہت طویل میعادوں کے بعد ہوتی تھیں زندگی بتدریج آہستہ آہستہ ترقی کی منزلیں طے کر رہی تھی۔ لیکن تاریخ کی ترقی پذیر قوتیں روز بروز زیادہ قوی زیادہ تیز اور زیادہ منظم ہوتی گئی ہیں۔ چنانچہ انسانی معاشرت اور اجتماعی نظام میں جو تبدیلیاں پہلے ایک صدی کے بعد ہوتی تھیں۔ ویسی تبدیلیاں اب ہر دس سال کے بعد ہونے لگی ہیں اور یہ درمیانی میعاد ابھی اور گھٹتی جائے گی۔ اب انسان کو بہتر اور زیادہ شریف انسان یا بقول غالب آدمی کو انسان ہونے میں اس کا پاسنگ وقت نہیں لگے گا۔ جتنا کہ بندر کو آدمی ہونے میں لگا۔ ارتقا اور انقلاب

(Revolution + Evolution) کے درمیان یہی فرق ہے۔ اس وقت تدریجی ارتقا کا نعرہ لگانا ایک خطرناک میلان ہے جو ہم کو بہت گمراہ کر سکتا ہے اب واقعی وہ وقت آگیا ہے کہ بقول اقبال

پھونک ڈالے یہ زمین و آسمانِ مستعار

اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

لیکن یاد رہے کہ جس زمین و آسمان کو ہم نے پھونک ڈالا ہے۔ یا پھونکنے والے ہیں اور ان کی خاکستر کے بغیر بھی ہمارا کام نہیں چل سکتا۔ اس اجمال کی وضاحت مقالہ کے دوران میں ہو جائے گی۔

جب زندگی کا ایک دستور اپنے مقدور اور توانائیوں کو مکمل طور پر بروئے کار لا چکتا ہے تو وہ ناکارہ اور ناکافی ہو جاتا ہے اور خود اس کے اندر ایک نئے نظام کا مطالبہ شروع ہو جاتا ہے۔ لیکن پرانے نظام اور نئے نظام کے درمیان جو عبوری دور ہوتا ہے وہ بڑے تذبذب بڑے مغالطوں بڑی الجھنوں اور بڑی آزمائش کا دور ہوتا ہے۔ ہمارا موجودہ دور بھی ایک ایسا دور ہے جس میں زندگی کے ہر شعبہ میں ایک افراتفری، ایک ہل چل، ایک عدم اعتماد محسوس ہو رہا ہے اور ادب کا شعبہ تو سب سے زیادہ تذبذب اور الجھانے والا معلوم ہوتا ہے اس وقت ادب کی دنیا میں جتنی سمتیں، جتنے موڑ اور جتنے باہم متناقض میلانات ہم کو نظر آرہے ہیں۔ ان کی مثال ادبی تواریخ کا کوئی دوسرا دور پیش نہیں کر سکتا۔ ادب کی دنیا اس وقت ایک بھول بھلیاں ہو رہی ہے۔ جس کے بے شمار پیچ و خم میں ہم کچھ کھو کر رہے جا رہے ہیں۔ رجعت اور ترقی۔ روایت اور انقلاب، تسلیم اور بغاوت، انفرادیت اور اجتماعیت، واقعیت اور تخیلیت، بورژوا اور پرولتاری۔ افادیت اور رومانیت۔ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی وغیرہ جیسی بظاہر باہم متضاد اور پریشان کرنے والی اصطلاحیں اور فقرے ادبی تنقید کے سلسلہ میں ہم بار بار سنتے ہیں اور اکثر ہماری سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔

ہمارے دور کی ایک سب سے زیادہ اہم اور ناقابلِ تردید حقیقت یہ ہے کہ اس نے انسانی زندگی کی مادی اصلیت کو روشن اور اجاگر کر کے اس کی حرمت اور برگزیدگی ہم سے منوائی۔ اس سے پہلے ہم زندگی کو ایک آسمان زاد حقیقت تصور کرتے تھے اور اس کی جھوٹی ماورائیت کا رعب ہم پر چھایا ہوا تھا۔ صنعتی دور کا سب سے بڑا احسان یہی ہے کہ اس نے زمین کی مقدس قدر ہمارے دل میں بٹھائی اور ہم کو یہ جتایا کہ ہماری زندگی اس زمین کی پیداوار ہے اور اسی زمین کی عام خیر و برکت کی ضامن ہے۔ مہاجنی تہذیب کا یہ معمولی اکتساب

نہیں ہے کہ اس نے ہمارے اندر زندگی کا اقتصادی شعور پیدا کیا جو روز بروز بڑھتا چلا گیا اور ہمارے فکری اور ہمارے عملی اداروں میں دخیل ہوتا گیا ہم یہ نہیں کہتے کہ اقتصادی اسباب انسانی معاشرت میں اس سے پہلے کارفرما نہیں تھے۔ لیکن ہماری شعوری زندگی ان سنگین بنیادی اسباب کا کوئی احساس نہیں رکھتی تھی۔ یہ تصور کہ ساری زندگی صرف ایک گٹ پر ناچ رہی ہے اور وہ روز کی روٹی، روز کی روٹی کی گت ہے ہمارے ہی دور کی خصوصیت ہے۔

روٹی کے علاوہ انسان کی تہذیب و تکمیل کے لئے اور کن کن چیزوں کی ضرورت ہے یا نہیں۔ یہ سوال ابھی اٹھتا نہیں۔ لیکن خدا کی خدائی ابھی تک کوئی ایسی مخلوق نہیں پیدا کر سکی ہے جو بغیر روٹی کے زیادہ عرصہ تک زندہ رہ سکے۔ تغذیہ نہ صرف انسان بلکہ ساری فطرت کا مطالبہ ہے۔ اور اس مسئلہ کا پورا کرنا ارتقاء اور تہذیب کی طرف یقیناً پہلا اقدام ہے۔

آج ہم کو یہ ماننے اور کہنے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں ہوتی کہ بھوک اسی قدر قابل احترام جسمانی تحریک ہے جس قدر کہ عشق و محبت اور تن ڈھانکنے کے لئے کپڑا اور گرمی اور سردی سے پناہ لینے کے لئے ٹھکانے اتنا ہی ضروری اور اہم ہیں جتنا کہ مجازی یا حقیقی معشوق یہ احساس اس صدی سے پہلے ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی ہمارے کردار و گفتار اور ہمارے تمام افکار و اعمال میں اس طرح داخل نہیں تھا۔ جیسا کہ آج ہے۔ زندگی کی مادی بالخصوص اقتصادی اصل و غایت کا بیشتر اور بڑھتا ہوا شعور اس وقت ہمارے جملہ حرکات سکنات کی طرح ہمارے ادب میں بھی نمایاں طور پر کام کرتا ہوا نظر آتا ہے اس موقع پر ایک غلط فہمی سے ہوشیار رہنا ضروری ہے۔ انسانی دنیا میں کوئی تواریخی دور ایسا نہیں جس کے ادبی اکتسابات اس کے مخصوص اور مرحبہ اقتصادی اور معاشرتی نظام کی پیداوار نہ ہوں لیکن ہمارے دور کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ ہم کو اس تواریخی حقیقت کا شعوری احساس ہو گیا ہے جو ہماری عملی زندگی کے ہر ادارے میں کام کر رہا ہے۔ ہم اب اعلانیہ طور پر جانتے اور مانتے ہیں کہ زندگی اور ادب کی بنیاد اقتصادیات پر ہے اور زندگی کی اقتصادی فلاح جو آگے چل کر ہمہ سمتی فلاح Multidemen Sional Well Being میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ادب کی اصل غایت ہے اس نئے میلان کی ابتدا، ہمارے ادب میں یورپ کی پہلی جنگ عظیم کے بعد ہوئی۔ یہ یاد رکھنے کی بات ہے کہ انقلاب کی رو کو تسلیم کرتے ہوئے سب سے پہلے جس نے ہماری شاعری

میں متانت سنجیدگی اور اعتماد کے ساتھ اس کو ظاہر کیا۔ وہ اقبال ہیں۔ اقبال کی آواز کے یہ ارتعاشات کبھی فنا ہونے والے نہیں۔

جس کھیت سے دہقان کو میسر نہ ہو روزی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو

خواجہ از خون رگِ مزدور سازد لعلِ ناب
از جفائے دہ خدایاں کشتِ دہقاناں خراب
انقلاب اے انقلاب

اگر نہ سہل ہو تجھ پر زمیں کے ہنگامے
بُری ہے مستیٔ اندیشہ ہائے افلاکی

اقبال کے بعد ہمارے ادب میں اقتصادی میلان کی لے بڑھتی گئی۔ یہاں تک کہ نئی نسل کے ادب کے بہت سے نمونے انقلابی اقتصادیات کے محض نعرے معلوم ہوتے ہیں جیسا کہ شروع میں واضح کر دیا گیا ہے۔ روٹی زندگی کی پہلی ضرورت ہے۔ ہماری زندگی کی بنیاد یقیناً مادی قوتوں بالخصوص اقتصادیات پر ہے۔ اس حقیقت سے انکار یا تجاہل کرنا بڑے خطرناک قسم کا دھوکا ہے اور ہم اپنے نئے مفکروں اور ادیبوں کے ممنون ہیں کہ انہوں نے زندگی کی اصلیت اور اس کی غرض و غایت سے ہم کو آگاہ کیا۔ لیکن ایک زبردست خطرہ اس کا بھی ہے کہ ہم ایک فریب سے بچ کر کہیں دوسرے فریب میں مبتلا نہ ہو جائیں اور پرانے بُتوں کو توڑنے کے بعد کہیں نئے بتوں کی پُوجا نہ کرنے لگیں۔ اس لئے بقول اقبال۔

ہوس سینوں میں چھپ چھپ کر بنا لیتی ہے تصویریں

اور بُت پرستی اور بے جان تصویروں کے ساتھ والہانہ لگاؤ تو بہر حال ترقی کے راستے میں بڑا مہلک خطرہ ہے۔ روٹی انسان کی پہلی ضرورت اور اس کی زندگی کی بنیادی حقیقت ہے۔ لیکن پہلی ضرورت کبھی آخری ضرورت نہیں ہوتی۔ اور نہ بنیاد کسی عمارت کا بلند ترین منارہ ہوتی ہے ہم اس وقت بجا طور پر یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ کیا روٹی ہماری زندگی کی تنہا اور آخری ضرورت بھی ہے۔ اس سوال کا جواب دینے سے پہلے ہم کو بڑی دیر اور بہت دور تک سوچنا پڑے گا۔ ہمارے اکثر نوجوان رفیق اس سوال سے

تجاہل برت کر یا کترا کر نکل جانا چاہتے ہیں لیکن اس سے کام نہیں چل سکتا۔ ہم کو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ جس جدلیاتی قوت کو روح رواں بتاتے ہیں۔ اس کی اپنی فطرت کا تقاضا یہ ہے کہ کسی ایک ہیئت یا ایک منزل پر میعاد گزر جانے کے بعد قیام نہ کرے اور آگے بڑھ جائے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو انقلاب اور ترقی کے کوئی معنی نہیں اور اگر ایسا ہے تو ہم تسلیم کرتے ہیں کہ ایسا ہی ہے تو اس جدلیات کا لازمی نتیجہ یہ ہونا چاہیئے کہ ایک حد کے بعد مادی غیر مادی ہو جائے یعنی وہ ایسا نیا روپ اختیار کرے کہ اس کی بنیادی شکل بادی النظر میں شناخت نہ کی جا سکے۔ ایک بیل یا گھوڑے کو جو کھلی بھوسہ گھاس اور دانہ وغیرہ کھلایا جاتا ہے وہ کس قدر ٹھوس اور کثیف معنوں میں مادی ہوتا ہے لیکن یہ ساری غذا اپنے فضلات سے جُدا ہو کر اور ان کو پیچھے چھوڑ کر قوت میں تبدیل ہو جاتی ہے اور بیل یا گھوڑے کے اندر نئی جان یا توانائی پیدا کر دیتی ہے۔ دوسری مثال معدنی کوئلہ کی ہے۔ جو حسب مراد اور موافق اسباب و حالات پا کر انقلابی کیمیائی عمل کے مدارج سے گزر کر ہیرا بن جاتا ہے۔ اس طرح بدخشاں پہاڑوں کے کھردرے پتھر موزوں اور مناسبت تربیت پا کر اور یمن کے خارائی پتھر نکھر کر عقیق ہو جاتے ہیں۔ تیسری مثال بھی کچھ کم بصیرت افروز نہیں ہے وہ مادی اجسام کی رگڑ سے وہ قوت پیدا ہوتی ہے جو اصطلاحاً برق کہربائی کہلاتی ہے۔ اس طرح چھڑنے سے بجلی پیدا کرنا بھی ہمارے لئے ایک سبق ہے۔ کچھ لوگ مادی اور غیر مادی اصطلاحوں کی سطحی اہمیت میں کھو کر حقیقت سے بیگانہ رہ جاتے ہیں۔ اس کو ہم یا تو اصطلاح پرستی کہیں گے جو بت پرستی سے کسی طرح کم خطرناک نہیں ہے یا ہم یہ سمجھیں گے کہ لوگوں کو نفس مطلب سے کوئی واسطہ نہیں ہے اور صرف چند نعروں اور بے کاروں کو زندگی کا ماحصل سمجھتے ہیں۔ مادہ اور قوت جسم اور روح کی اصطلاحیں اس بات کی علامت ہیں کہ ہم کو زندگی کی پر تضاد اور متصادم اصلیت کا زمانہ قدیم سے ایک مبہم احساس ہے یہ اور بات ہے کہ ہمارے آباؤ اجداد تو دھوکے میں پڑ کر یا جان بوجھ کر اس احساس کے اظہار میں سخت غلطیاں کرتے رہے ہیں۔ اگر ہم یہ مان لیں کہ زندگی کی اصلی حقیقت مادہ ہے اور "غیر مادی" کی اصطلاح سے پرہیز کرنا چاہیئے تو یہ ماننا پڑے گا کہ مادہ روز ازل سے اپنے اندر فطرتاً شعور رکھتا تھا۔ جس نے لاکھوں اور کروڑوں انقلاب اور ترقی کے ادوار سے گزر کر موجودہ فکر انسانی کی شکل اختیار کی ہے۔ یعنی مادہ کے اندر یہ صلاحیت پیدائشی طور پر موجود ہے کہ وہ ایک کثیف ہیئت کو چھوڑ کر اس سے لطیف ترہیئت اختیار کرے اور اگر ہم روح کو مادہ پر تقدم دینا چاہیں تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ روح اپنی پاکیزگی

اور طہارت سے آسودہ نہ رہ سکی اور بے چین ہو کر اس نے پہلے سے زیادہ کثیف صورت اختیار کرنا چاہی اور بقول اساطیر اولین ایک "کن" سے اٹھارہ ہزار ٹھوس مادی دنیائیں پیدا کر دیں۔ غالبؔ کا ایک شعر اسی خیال کا ترجمان ہے

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

اور آسیؔ غازی پوری کے اس شعر کو آپ کیا کہیں گے۔

لالہ و گل میں اسی رشکِ چمن کی تھی بہار
باغ میں کون ہے اے بادِ صبا کیا کہیئے!

اور اسی کے ساتھ ساتھ اصغرؔ گونڈوی کے اس شعر کو پڑھیئے۔

رو لئے لالہ و گل پردۂ مہ د پر دیں
جہاں جہاں وہ چھپے ہیں عجیب عالم ہے

بہر حال ہم کو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ یا تو لطافت قوتِ ارتقا سے بے بس ہو کر مائل بہ کثافت ہے یا کثافت مائل بہ لطافت ہے لیکن ہم اس جھگڑے میں کیوں پڑیں جو در اصل الفاظ کا جھگڑا ہے۔ ہم کیوں نہ مان لیں کہ مادہ ابتدائی حقیقت ہے اور مادی کو غیر مادی پر تقدم حاصل ہے اور کثافت کا ارتقائی میلان لطافت کی طرف ہے۔ اس سے نہ منطق استدلال کی موشگافیاں انکار کر سکتی ہیں اور نہ عوام کی سمجھ۔

بہر حال ہم اس سے انکار نہیں کر سکتے کہ اس وقت ہماری زندگی کا مادی روپ بگڑا ہوا ہے اور جس کو ہم جدلیاتی قوت کہتے ہیں وہ ہماری زندگی کی مادی سطح پر کام کر رہی ہے اس سطح کو ہموار اور مکمل کر چکنے کے بعد کیا وہ یہیں رہ جائے گی یا فنا ہو جائے گی یا یہ ہوگا کہ اس کے بعد زندگی کی اور سطحیں بھی نکلیں گی۔ جن کی تہذیب اور تکمیل اور جدلیاتی قوت کا آئندہ فریضہ ہوگا؟ ہم اس سوال کی طرف سے کچھ غافل اور بے پرواہ نظر آتے ہیں۔

ادب اور زندگی سے متعلق ان تمام اصلاحوں کو جو زندگی کی مختلف نئی اور پرانی قدریں اور غایتوں کی نمائندگی کے لئے گھڑی گئی ہیں۔ اگر صرف دو عنوانات کے تحت لایا جائے تو ہمارا کام رجعتی اور ترقی پسند

یا روایتی اور انقلابی سے چل جائے گا اور یہی اصطلاحیں زبانوں پر آج سب سے زیادہ چڑھی ہوئی بھی ہیں۔

ہمارے نوعمر ہمعصروں میں ایسوں کی تعداد کم نہیں ہے جو ہر اس ادیب یا فنکار کی تخلیقی کوششوں کو بیدریغ رجعتی اور ناکارہ کہہ دیتے ہیں۔ جس کا تعلق ایک صف پیچھے کی نسل سے ہو یا جس کے اسلوب اور تصور میں پرانے تصورات اور اسالیب کی کچھ جھلکیاں نظر آئیں یا جس کے اختراعات ان کے مفروضہ معیار سے کلی مطابقت نہ رکھتے ہوں۔ ان نوجوانوں کو شاید یہ نہیں معلوم کہ انقلاب اور ترقی کے راستہ میں سب سے زیادہ خطرناک چٹانیں ادعایت Dogmatism اور مطلقیت Absolutism ہیں جن لوگوں نے مارکس Marx اور اینگلز Engels کے افکار کا ڈوب کر مطالعہ کیا ہے۔ وہ ہم سے اتفاق کریں گے کہ جدلیاتی مادیت اور مطلقیت یا مارکسیت اور ادعادیت کے درمیان زمین آسمان کا فرق ہے اور دونوں ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ نہیں ہوسکتیں۔ جو لوگ مارکسیت کو ادعادیت بنائے ہوئے ہیں ان کو سمجھنا چاہیئے کہ جو الزام وہ اپنے مخالفین کو دیتے ہیں۔ وہی الزام ان کے سر آجاتا ہے۔ کسی ادعائی نظریہ کی رو سے چاہے وہ کسی جماعت سے تعلق رکھتا ہو۔ ایک طرز فکر اور ایک اسلوب اظہار صرف ایک مخصوص جماعت کے نقطۂ نظر سے صحیح اور قابل قبول ہوسکتا ہے۔ مخالف جماعتیں جو خود اپنا اپنا ادعائی نظریہ لئے بیٹھی ہیں اس کو کیوں تسلیم کریں اور پھر کوئی جماعت کسی دوسری جماعت کو الزام کیوں دے کہ ہم صحیح طبقاتی یا جماعتی شعور کے قابل ہیں۔ لیکن یہ شعور محض ایک طبقہ یا مشاہدہ سے نہیں پیدا ہوتا۔ بلکہ سماج کے سارے طبقات اور اس کے مختلف ادوار کے تمام ذہنی معاشرتی اخلاقی اور سیاسی میلانات کے مطالعہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اصلی مارکسیت یہی ہے جس کو "خود آسودہ فرقہ بندی" Self Complacant Sectarionism کے خطرے سے بچاتا ہے۔ قدامت پسندوں اور روایت پرستوں میں ایک زبردست قباحت یہی ہے کہ وہ کسی قسم کا تغیر یا تنوع گوارا نہیں کرسکتے اور زندگی کو اس مقام سے جہاں وہ خود ہیں۔ آگے یا ادھر ادھر حرکت کرنے دینا نہیں چاہتے ہیں بعض نوجوانوں میں بھی جب ہم یہی ایک نقطہ پر ٹھہرے رہنے کا میلان پاتے ہیں تو ہم زیادہ اندیشہ ناک ہو جاتے ہیں۔ اس لئے کہ مقام گزینی کی خواہش بڈھوں سے زیادہ نوجوانوں میں مہلک ثابت ہوتی ہے ہم کو یہ سمجھے رہنا چاہیئے کہ زندگی اور ادب دونوں ایک دائمی تاریخی تسلسل کے نام ہیں۔

یہ سچ ہے کہ حال سے باہر ماضی کے کوئی معنی نہیں ہوتے لیکن اگر ہم دوسری غلطی نہیں کرنا چاہتے تو اس حقیقت کو بھی تسلیم کرنا ہے کہ ماضی سے بے تعلق اور الگ ہو کر حال اور مستقبل دونوں دھوکے ہیں۔ ہر مستقبل کا ایک ماضی اور ہر ماضی کا ایک مستقبل ہوتا ہے ہم کسی ایسے ماضی کا تصور نہیں کر سکتے جو مستقبل کی پیش رس جھلک اپنے اندر نہ رکھتا ہو اور نہ ایسا مستقبل ہماری سمجھ میں آتا ہے جس میں ماضی کے زندہ اور صالح برق پارے پوشیدہ یا نمایاں طور پر کام نہ کر رہے ہوں۔ ادب میں تواریخی احساس کا ہونا ضروری ہے۔ صحیح معنوں میں ادیب یا فنکار وہی ہے جو اپنی ہڈیوں میں نہ صرف اپنے زمانہ اور اپنی نسل کی زندگی کو حرکت کرتا ہوا محسوس کرے بلکہ جس کے اندر ماضی کے تمام اکتسابات کی روح بھی کام کر رہی ہو۔ زندہ ماضی حال کی عنصری ترکیب اور مستقبل کی تعمیری تخیل میں اندرونی طور پر داخل ہوتا ہے او نچے قسم کے ادبی کارناموں میں روح عصر کے ساتھ ساتھ ابدیت کا بھی ایک جزو ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا۔ تو ہومر۔ ڈانتے اور شیکسپیئر۔ فردوسی۔ سعدی اور حافظ۔ والمیک، کالیداس اور تلسی داس۔ میرؔ، غالبؔ میر حسنؔ اور میر انیسؔ اپنے اپنے زمانہ کے ساتھ دفن ہو چکے ہوتے۔ ورڈسورتھ کے یہ الفاظ محض خیالی تسکین کے لئے نہیں ہیں ”زندوں اور مُردوں کو تمام زبانوں کی شریف جری اور دانشمند ہستیوں کو ایک روحانی برادری باہم مربوط کئے ہوئے ہے۔ ہم اس برادری سے نکالے نہیں جائیں گے“ ہم کو یہ ماننا ہے کہ انسانی تواریخ کا ہر دور مجموعی حیثیت سے دور کے خلاف بغاوت اور اپنی جگہ پر انقلاب اور ترقی کا اقدام تھا۔ ہر زمانہ کا ادب اپنے زمانہ کے اعتبار سے ترقی پسند رہا ہے۔ شیکسپیئرؔ۔ ملٹنؔ۔ ڈکنسؔ اور ہارڈیؔ اپنے اپنے دور کے ترقی پسند نمائندے تھے۔ سب نے اپنے اپنے زمانہ کی معاشرت کو زیادہ مہذب اور شائستہ بنایا ہے۔ اور مستقبل کی تشکیل میں زبردست حصے لئے ہیں۔ بعد کی نسلوں نے ترقی کا سبق شعوری یا غیر شعوری طور پر انہیں لوگوں سے لیا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہمارے زمانہ میں ترقی کا تصور زیادہ بالغ اور زیادہ پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اس لئے کہ ہماری زندگی کی ضرورتیں بدلی ہوئی ہیں۔ سوچنے کی بات ہے کہ جس آزادی، مساوات اور فراغت کا مطالبہ آج ہم کر رہے ہیں وہ دنیا میں دیویوں اور دیوتاؤں کی طرح آسمان سے یکایک نہیں اتری ہیں بلکہ تواریخ کے نہ جانے کتنے انقلابات اور زبردست ہنگاموں سے یہ تصورات نمودار ہوئے ہیں۔ انسان فطرتاً آزاد نہیں تھا۔ یہ تصور کہ قدرت نے ہم کو آزاد پیدا کیا۔ اور ہم روز بروز آزادی کھوتے گئے۔ ہم کو سینکڑوں برس بھٹکاتا رہا ہے۔ انسان قدرت کی طرف سے نہ

جانے کتنی کمزوریاں اور مجبوریاں لے کر اس دنیا میں آیا۔ رفتہ رفتہ اس نے خود اپنی قوتوں اور کوششوں سے ان تمام حائلات اور موانع کو بڑی مشقت کے ساتھ اپنے راستہ سے دور کیا۔ روز بروز پہلے سے زیادہ آزاد ہوتا گیا یہاں تک کہ آج بقول اقبالؔ:

توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام
دوریٔ جنت سے روتی چشمِ آدم کب تلک

انسان جب عرصۂ وجود میں آیا تو اس نے اپنے کو طرح طرح کی غلاظتوں، تاریکیوں اور مجبوریوں میں گھرا پایا اور وہ اپنا خون پسینہ ایک کر کے اپنی زندگی لطیف، روشن اور آزاد بناتا چلا گیا۔ اسی کا نام تہذیب ہے۔ یہ ضرور ہے کہ تخلیقِ آدم سے لے کر اس وقت تک کی تہذیب کی لائی ہوئی برکتیں اور توانائیاں ایک چیدہ اور برگزیدہ جماعت کو میسر ہیں اور خلق اللہ ان سے بالکل محروم رکھی گئی ہے روس کے مشہور شاعر اور نقاد الگزنڈر بلنکی کا کہنا بہت صحیح ہے کہ جس تہذیب پر ہم کو اب تک ناز رہا ہے وہ عمودی رہی ہے۔ حالانکہ اس کو افقی ہونا چاہئیے تھا۔ یعنی ہماری تہذیب بجائے اس کے کہ عوام میں پھیلے۔ ایک با فراغت اور خود آسودہ اقلیت کے درمیان محدود رہ کر بلند ہوتی گئی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آج کم تعداد تعلیم یافتہ اور مہذب جماعت اور جاہل اور علم و تہذیب کی روشنی سے محروم عوام الناس کے درمیان ایک بھیانک خلا پیدا ہو گیا ہے۔ اب ہم کو اس کا شعور ہو چلا ہے اور شدتِ اصرار کے ساتھ ہم مطالبہ کر رہے ہیں کہ تہذیب کی تمام طاقتیں اور نفاستیں ہر شخص کو نصیب رہیں اور وہ دن بہت زیادہ دور نہیں۔ جب کہ ہماری یہ کوشش اور ہمارا یہ مطالبہ حسبِ مراد پورا ہو۔ اس وقت مارکس وغیرہ کے کہنے کے مطابق زمانہ قبل تاریخ Pre - History ختم ہوگا۔ اور تاریخ History صحیح معنوں میں شروع ہوگی۔ بہر حال ہم کو کہنا یہ تھا کہ انسانی آزادی کی ست اور پر آزار پیدائش میں نہ جانے کتنے شہیدانِ سلف کے خون شامل ہیں اور نہ جانے کتنی پُر خار منزلوں سے گزرنے کے بعد یہ آزادی موجودہ مقام پر پہنچی ہے۔ سائنسی بیداری نے پروہتوں کی زنجیروں کو توڑا صنعتی یا مہاجنی انقلاب نے سائنسی نظام کی بیڑیاں کاٹ پھینکیں اور آج اشتراکیت سرمایہ داری کا سنہرا طوق اپنی گردن سے اتار ڈالنے پر تُلی ہوئی ہے۔ ہم اس وقت جو کچھ ہیں اور جو کچھ کر رہے ہیں۔ وہ تو اریخ کے لامحدود عمل میں ایک درمیانی حیثیت ہے اور گذشتہ اور آئندہ دونوں حیثیتوں سے یکساں اور لازمی تعلق رکھتی ہے۔

روایت اور انقلاب کے بارے میں ہمارے خیالات بڑی طرح اُلجھے ہوئے ہیں۔ ہم کچھ بھول سے گئے ہیں کہ ہر زمانہ کے افکار اور ادبی اختراعات میں کچھ زندہ رہ جانے والے عناصر بھی ہوتے ہیں۔ یہی عناصر ادبی شاہکاروں کی مستقل قدر ہوتے ہیں اور روایتِ عظمیٰ سے یہی عناصر مراد لئے جائیں گے جو نئی زندگی کے نئے عناصر کے مطالعہ سے ہمارے اندر بصیرت اور سعی و پیکار کی نئی تحریک پیدا ہوتی ہے۔ ہاں شرط یہ ہے کہ ہم صحت مند ذہن رکھتے ہوں۔ ہومر، ایسکائلس Aeschylus ڈانتے۔ شیکسپیئر سروانٹیز Cervantes گوئٹے، بالزک اور شیلی سے آج ہم کیا سیکھ سکتے ہیں؟ اس کو مارکس سے پوچھیے جس کے لئے ادب المتقدین کا مطالعہ ہمیشہ نہ صرف تفریح کا سامان رہا بلکہ اس سے اس کے دل میں تازہ ولولے پیدا ہوتے رہے اور اس کے نازک ذہنی لمحوں میں زندگی کی نئی ڈھارس بندھاتے رہے۔

خام اور صحیح مؤثرات سے غلط اثر قبول کرنے والے دماغ کے لئے اس کا اندیشہ ضرور ہے کہ اسلاف کے اکتسابات اور قدیم روایات کا مطالعہ کہیں ان کو بہکا نہ دے اور ہمارے اندر مردہ اور بے جان قسم کی ماضی پرستی کا میلان نہ پیدا ہو جائے اگر اس خطرہ سے اس زندہ قوت کو ہم بچالیں گے جس کو صحیح اور صالح معنوں میں روایت کہتے ہیں تو وہ انقلاب کا ایک اہم ترکیبی جزو بن کر حال اور مستقبل دونوں کو مالا مال کر سکتی ہے۔ ترقی پسند یا انقلابی ادیب کا پہلا فرض یہ ہے کہ بصیرت اور قوتِ انتخاب سے کام لے کر خوش آئند اور زندگی بخش روایتی تصوّرات اور اسالیب کو اپنی نئی تخلیقی اپج میں جذب کرے۔ اس بصیرت اور قوتِ انتخاب کی موجودہ نسل کے اکثر باحوصلہ نوجوانوں میں کچھ کمی محسوس ہوتی ہے۔ جو اسلاف کے معاشرتی اور ادبی اکتسابات کے مطالعہ سے بڑی طرح بھاگتے ہیں۔ ہم ان کو مارکس کے ان الفاظ کی طرف جو اس نے اپنی تحریر "تنقید اقتصادیات سیاسی" میں سپردِ قلم کئے ہیں متوجہ کرنا چاہتے ہیں "یونانی آرٹ اور اس کی رزمیہ شاعری کو سماجی ارتقاء کی بعض خاص حیثیتوں سے متعلق اور وابستہ سمجھنا کوئی مشکل کام نہیں ہے۔ لیکن یہ سمجھ لینا ہمارا بہت بڑا اکتساب ہوگا کہ اتنے پرانے زمانے کے یہ کارنامے اب بھی ہمارے لئے جمالیاتی مسرّت کا ذریعہ بنے ہوئے ہیں اور بعض اعتبارات سے آج کی ترقی یافتہ دنیا ان کو اب تک قابلِ رشک نمونہ اور ناقابلِ حصول معیار تصور کرتی ہے۔

یہ سوال واقعی اہم اور قابلِ غور ہے کہ جن طبقوں کو جھاڑ بہار کر ہم اب تاریخ کی کوڑے کی

کوڑی میں پھینکے جا رہے ہیں۔ ان کے بعض نمائندوں نے ادب اور دوسرے فنون لطیفہ کے جو یادگار نمونے چھوڑے ہیں وہ آخر اب تک عوام کے ذہنی ابھار اور ان کی تعلیم و تربیت میں کارآمد محرکات کیوں ثابت ہو رہے ہیں۔ سامنتی اور مہاجنی معاشرت کے زمانوں کی تخلیقات اشتراکیت کے دور میں اس قدر دلکش اور مفید کیوں ہیں؟

ہم اس وقت اپنے افکار اور میلانات کے اعتبار سے بہت کافی الجھے ہوئے ہیں اور اسی نسبت سے جو ادب آج کل پیدا ہو رہا ہے اس کا کچھ حصہ تو یقیناً زندگی کے صحیح مفہوم اور اس کی توانائیوں کی طرف واضح اشارہ کر رہا ہے لیکن ہمارے نئے ادیبوں اور شاعروں کی تعداد کچھ غیر واضح انتشار اور پراگندگی میں نظر آتی ہے۔ ان کے خیالات پریشان اور گڈمڈ ہیں۔ ہمارے نوجوان ساتھیوں میں ایسوں کی کمی نہیں۔ جو ماضی اور اس کے کارناموں کو کچھ حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں اور ان میں کبھی یاس پرستی کبھی لذتیت کہیں شکست خوردگی اور مغلوبیت کہیں فراریت اور عزلت گزینی محسوس کرتے ہیں۔ اگر محض آج کے پیمانے سے دیکھا جائے۔ تو یہ میلانات ہم کو ادب المتقدین میں ملیں گے۔ لیکن تواریخ کا پیمانہ ایسا غیر مربوط اور بے تعلق پیمانہ نہیں ہوتا۔ تواریخ ایک سلسلہ کا نام ہے اور ماضی کے اکتسابات اس سلسلہ کی ایک درمیانی کڑی ہیں۔ ہم کو ان سے بہت کچھ سیکھنا ہے اور ان کا مطالعہ ہمارے اندر زندگی کے آئندہ فروغ میں کام آسکتا ہے اس کے معنی یہ نہیں کہ ہم لکیر کے فقیر بنے رہیں اور اپنے آباؤ اجداد کی کورانہ تقلید کرتے رہیں۔ مگر ان کے پڑھنے سے ہماری تخلیقی قوتوں کو نئی تہذیب اور شائستگی ملے گی۔

بڑے تماشے کی بات ہے کہ آج کل کے بعض ادیب اور شعرا جو اسلاف کے اختراعات پر طرح طرح کے اعتراضات کرتے ہیں وہ خود بھی کچھ دوسرے عنوان سے انہیں راگوں کو الاپ رہے ہیں جو اگلے وقتوں کے لوگ الاپ گئے ہیں۔ مثلاً رومانیت کے میلان کو عام طور سے رجعتی بتایا جاتا ہے جو زندگی کے نئے دستور میں مضر نہیں تو بے کار ضرور ہے۔ لیکن صف اول کے چند گنے ہوئے افسانہ نگاروں اور شاعروں کو چھوڑ کر جن کی تخلیقی کوششیں۔ نئی زندگی کی نئی قدروں اور نئی ضرورتوں کا نہایت واضح تصور پیش کرتی ہیں اور یقیناً قابل ستائش ہیں۔ جب ہم عصر حاضر کے اکثر افسانوں اور نظموں کو پڑھتے ہیں تو ان میں بھی وہی رومانی رگ نظر آتی ہے۔ بلکہ آج کل تو رومانیت کا یہ میلان کبھی کبھی والہانہ جنسی خود باختگی کا انداز اختیار کر لیتا ہے اس کو ہم کیا کہیں گے! آخر ہم میں سے بعض یا اکثر اب تک انہیں علتوں میں کیوں مبتلا ہیں۔

جن کو ہم پرانے اساتذہ کی خامیاں بتاتے ہیں ؟

لیکن حقیقت افراط اور تفریط دونوں سے الگ ہے ۔ اصل بات تو یہ ہے کہ وہ تربیت یافتہ شعور جنسی جس کو محبت یا رومان کہتے ہیں ۔ انسان کے خمیر میں داخل ہے اور اس کی شخصیت کا ایک فطری مطالبہ اور اس کی تواریخی زندگی کی ایک ناقابلِ تردید حقیقت ہے لیکن اس کی زندگی کے اور بھی مطالبے ہیں ۔ جن کو پورا کرنا محبت اور رومان سے کہیں زیادہ ضروری ہے ۔ صحیح اور زندگی بخش رومانی تعلق سے انسان کی زندگی کبھی بھی خالی نہیں رہے گی ۔ لیکن جیسا کہ میں کسی اور موقع پر اشارہ کر چکا ہوں ۔ اصلی اور فطری انسان ایک مجاہد ہے ۔ جس کو رومان کے علاوہ اور بھی بہت سی اہم اور سنگین مہمات در پیش ہیں ۔ جن پر قابو پانا ہے ۔ ادب کا کام یہ ہے کہ اس مجاہد کے حوصلے بڑھائے اور زندگی کی فتوحات میں ایک محرک کی حیثیت سے اس کے کام آئے ۔

اس پر بحث کے تحت ہم کو یہ سمجھنا ہے کہ گذشتہ پندرہ بیس برسوں کے اندر ادب میں واقعیت اور خاص کر جمہوری یا اشتراکی واقعیت کی جو نئی پکار شروع ہوئی ہے ۔ اس کا اصلی مفہوم کیا ہے ؟ رومانیت کو ہم ایک پرانا اور فرسودہ میلان بتاتے ہیں اور اس کی جگہ واقعیت کا مطالبہ کر رہے ہیں اس وقت اگر یہ سوال کیا جائے کہ واقعیت سے دنیا کے بہترین ادبی اختراعات کب خالی رہے ہیں تو شاید ہم تھوڑی دیر کے لئے سوچ میں پڑ جائیں ۔ کیا ہومر کی ایلیڈ میں شروع سے آخر تک واقعیت نہیں ملتی ؟ اور کیا میر حسن کی مثنوی اپنے گرد و پیش کی معاشرت کی عکاسی نہیں کرتی ؟ اس سوال کا جواب نفی میں دیتے ہوئے ہماری زبان ہچکچائے گی ۔ برخلاف اس کے کیا ہم خشک اور بے کیف واقعات کے بیان کو ادب میں شمار کریں گے ۔ مثلاً اگر ہم کہیں کہ دانت میرے شمار میں بتیس ، تو کیا یہ واقعیت ادب کہلائے گی ؟ کیا انگریزی کے وہ موزوں مصرعے جن میں بچوں کو یاد کرانے کے لئے ہر مہینہ کے دنوں کی تعداد گنائی گئی ہے ۔ اپنی تمام واقعیت اور افادیت کے باوجود ادب کے تحت آتے ہیں ؟ ہندوستان میں اس موقع کے لئے سب سے زیادہ موزوں مثال گھاگھ کی ہے ۔ جن کے اشعار یعنی موزوں مصرعے عوام میں ضرب المثل ہو چکے ہیں ۔ جہاں تک تجربات اور مشاہدات اور قیاسات کا تعلق ہے ۔ گھاگھ کی کہی ہوئی باتیں بیشتر اب تک دو اور دو چار کی طرح صحیح ہیں ۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ گھاگھ کے کلام کو ہم شاعری نہیں سمجھتے حالانکہ جہاں تک محض واقعہ نگاری کا سوال ہے ۔ ہندوستان کا کوئی شاعر گھاگھ کا مدِ مقابل نہیں

ہو سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ محض واقعات کو جوں کا توں سپردِ قلم کر دینے کا نام ادب نہیں ہے ورنہ آج روزانہ اخبار کا اداریہ ادب میں شمار کیا جاتا۔ مگر ہم صحافتی تحریروں کو ادبی تخلیق ماننے کیلئے تیار نہیں۔ ادب میں اگر واقعیت نہیں ہے۔ یعنی اگر اس کی بنیاد زندگی کی ٹھوس حقیقتوں پر نہیں ہے تو وہ صالح ادب نہیں ہو سکتا۔ لیکن اس واقعیت کے ساتھ ساتھ ادب کو ادب کا درجہ دینے کے لئے اس عنصر کا ہونا لازمی ہے۔ جس کو ہم مبہم طور پر کبھی رومانیت کبھی تخیلیت اور کبھی خواب گزینی کہہ کر بدنام کرتے ہیں۔ قدیم یونانی تواریخ کے اخبار اور کتبات کو دوسرے لحاظ سے ہم جس قدر بھی اہل اور قابلِ قدر سمجھیں۔ لیکن ہم ان کو بھول کر بھی ادب کا عنوان نہیں دیں گے۔ برخلاف اس کے ایسکائلس کے مشہور ڈرامے اہلِ فارس The Pessians Sevenagainst Thebes اور The Suppliants اپنی تمام تواریخی واقعیت کے ساتھ ساتھ دنیائے ادب کے غیر فانی شہپارے ہیں۔ ہم تسلیم کرتے ہیں کہ آج اس بات کی سخت ضرورت ہے کہ انسانی زندگی میں جو معاشرتی اور اخلاقی تصادم اور پیکار جاری ہے اور اجتماعی نظام اور شخصی کردار میں جو اندر دفعے تناقضات بڑھتے جا رہے ہیں۔ یعنی انسان کی ہستی کے اندر سرمایہ داری نے جو مزاج پیدا کر رکھا ہے ان کے تہہ نشین اسباب کو ابھار کر اوپر لایا جائے اور ان کے نتائج کا تجزیہ کر کے لوگوں کے اندر ان کا صحیح اور واضح شعور پیدا کیا جائے۔ جو قوتیں اس وقت باہم دست و گریباں ہیں اور انسان کی زندگی کو بگاڑ بنا رہی ہیں۔ ان کے ادراک سے اگر آج کے کسی ادیب کی کوئی کوشش بے گانہ ہے تو وہ ادیب کے منصب کو پورا نہیں کر رہا ہے اور اس کی کوشش پر ادب کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ لیکن ادب میں اس ادراک کو کیسے ظاہر کیا جائے؟ یہ سوال مشکل اور غور طلب ہے اگر ہم اپنے زمانہ کے نئے حالات اور اسباب اور ان کی باہمی کش مکش کے اثرات کو سیدھے بے کم و کاست بیان کر دیتے ہیں تو وہ ادب نہیں بلکہ اخبار نگاری اور پراپیگنڈہ ہوگا جس سے ادیب کو بچنا چاہیئے۔ ادب کا وہ مدرسہ جس کو اشتراکی واقعیت کا نام دیا جاتا ہے۔ اکثر و بیشتر اسی غلطی میں مبتلا ہے۔ جو یہ سمجھتا ہے کہ کسی ہڑتال یا کسی نئی سماجی تحریک یا کسی انقلابی ابھار یا کسی سیاسی خانہ جنگی کی مفصل تصویر پیش کر دینے ہی کا نام ادب ہے وہ یہ سمجھنے سے قاصر معلوم ہوتا ہے کہ یہ تمام محرکات اور موثرات محض سماجی پس منظر ہیں اور سماجی پس منظر انسان سے بے تعلق ہو کر کوئی قدر نہیں رکھتا۔ اس پس منظر کی قدر اور اہمیت اس لئے ہے کہ انسان اس میں

رہ کر اپنے اندر نئی توانائیاں اور نئی بالیدگی پیدا کرتا ہے انسانی زندگی دراصل ایک مقابلہ ہے خود اس کے اور اس کے درمیان سچ یہ ہے کہ جو قوتیں کہ پس منظر میں کام کر رہی ہیں۔ وہ انسان پر اثر انداز ہوتی ہیں اور اس کی ہستی کی تشکیل میں کارفرما ہوتی ہیں۔ لیکن خود انسان دورانِ مقابلہ میں اپنی نئی طاقتوں سے اس پس منظر پر قابو پاکر اس کو بدل بھی دیتا ہے۔ انسان صرف زندہ نہیں رہتا بلکہ زندگی کو نت نیا روپ دیتا رہتا ہے۔ اس حقیقت کی طرف ہمارا دھیان بہت کم جاتا ہے۔ اشتراکی واقعیت کا نعرہ لگانا آسان ہے لیکن اس کو سمجھنا اور ادب میں اس کو برتنا بڑا مشکل کام ہے۔ ادبی واقعیت اور واقعاتی ادب کے درمیان بڑا تفاوت ہے موخر الذکر کی قدر عارضی اور عصری ہوتی ہے اور ادبی واقعیت ایک مستقل قدر ہے روس میں اشتراکی واقعیت کی باضابطہ اور پُر شور تحریک اب سے کوئی بیس برس پہلے شروع ہوئی اور اس کی آوازِ بازگشت ہر ملک کے ترقی پسند طبقے میں گونجنے لگی۔ لیکن آج تک اس واقعیت کی تعریف و تعین نہیں ہو سکی۔ ہم سے مبہم طور پر یہ کہا جا رہا ہے کہ اشتراکی واقعیت وہ میلان ہے۔ جو اشتراکیت کی تعمیر میں مدد دے مگر یہ تو بہت ہی غیر واضح تعریف ہے۔ سوویٹ روس کے موقر اخبار اور رسائل اشتراکیت کی تعمیر میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے رہے ہیں مگر ان کو ادبیات کی صف میں جگہ نہیں ملے گی۔ برخلاف اس کے گورکی سے لے کر شولوخوف تک جتنے بڑے افسانہ نگار اور شاعر گزرے ہیں۔ ان کے کارنامے دنیا کے ادبیات میں قابلِ رشک نمونے ہیں لیکن یہ تمام ادیب اور شاعر انقلاب سے پہلے کی روسی تہذیب کے بہترین عناصر اپنے اندر جذب کئے ہوئے تھے اور ان عناصر کو نئی انقلابی قوتوں کے ساتھ سمو کر انہوں نے اپنے ملک کی نئی تشکیل و تعمیر میں وہ حصہ لیا ہے جس کو انقلاب روس کی تواریخ کبھی بھلا نہیں سکتی۔ یہ لوگ صرف واقعہ نگار نہیں تھے بلکہ ایک زبردست روایت عظمیٰ کے سپوت اور وارث تھے۔ ہم کو اس سے بصیرت حاصل کرنا چاہیئے کہ گورکی۔ الکسی ٹوستائی۔ کتیف۔ گلیڈ کاف۔ لدنیف۔ شولوخوف۔ فیڈین۔ جن کو سوویٹ روس کے ممتاز ترین ادبی معمار کہا جاتا ہے۔ سب کے سب انقلاب سے پہلے کے تربیت یافتہ تھے اور ان ادبی دبستانوں سے براہ راست یا بالواسطہ تعلق رکھتے تھے۔ جن کو رمزیت Symbolism اور عوامیت Populism کہتے ہیں۔ اور ان کے دبستانوں کے زندہ اور صحت افزا اثرات ان تمام ادبی شخصیتوں کی بہترین تخلیقی کوششوں میں سرایت کئے ہوئے ہیں اور انہیں اثرات کی بنا پر

جن کو باقیات الصالحات کہنا چاہیئے۔ یہ لوگ اتنے بڑے ادیب ہو سکے۔ ہمارے اس دعوے کا ایک سلبی ثبوت یہ ہے کہ شولوخوف کے بعد جو عرصے سے عزلت گزینی اور سکوت اختیار کئے ہوئے ہوئے ہے۔ سویٹ روس میں کوئی اس حیثیت کا دوسرا افسانہ نگار نہیں پیدا ہو سکا۔ جس کی آواز میں آفاقی تاثیر ہو۔ اس وقت روس میں جو ناول، افسانے یا منظومات لکھے جا رہے ہیں۔ ان کی وقتیہ اہمیت مسلم، وہ سویٹ روس اور اس کے دچار رسالار (نظام فکر) کی اشاعت اور ترقی میں بہت مددگار ثابت ہوں گے لیکن وہ ادب کے معیار پر پورے نہیں اترے وہ زیادہ سے زیادہ صحافتی ادب کی صف میں نمایاں جگہ پا سکتے ہیں۔

جس نئی ادبی تحریک کو ہم اشتراکی واقعیت کہتے ہیں۔ اس کا پہلا علمبردار گورکی ہی تھا جو ایک نسل پہلے کی تمام ثقافتی اچھائیاں اپنے اندر سمیٹے ہوئے تھا وہ بڑا اجری اور بڑھاپے میں بڑا نوجوان انسان تھا۔ اس نے انقلاب کو ایک مبارک تواریخی عمل سمجھ کر لبیک کہا اور اس کو فروغ دینے میں آگے آگے رہا۔ وہ جانتا تھا اور ڈنکے کی چوٹ اعلان کرتا تھا۔ کہ انسان کی زندگی میں جتنی پستیاں اور افراد کے گفتار و کردار میں جتنی رکاوٹیں اور بے ایمانیاں ہیں ان کی ذمہ دار وہ ہیئت اجتماعی ہے جس کی بنیاد ملکیت پر ہے مگر وہ حال کے عارضی اور نفتی اور گذشتنی میلانات اور مطالبات میں کھو کر رہ جانے والا انسان نہیں تھا۔ وہ اشتراکی واقعیت کا جو اس وقت ترقی پسند دنیا میں سب سے زبردست ادبی لہر ہے۔ پہلا محرک اور پہلا مبلغ تھا۔ لیکن وہ خود اس واقعیت کی جو تعریف کرتا ہے وہ بہت بلیغ ہے اس کی رائے ہیں اشتراکی واقعیت کا فرض یہ ہے کہ وہ انسان کو سعی و عمل کی حالت میں پیش کرے اور اس کا مقصد یہ ہو کہ انسان کے تمام بہترین انفرادی میلانات کو اُجاگر کرے اور ان کی ترقی میں مددگار ثابت ہو کہ انسان قدرت کے سارے عناصر پر فتح پا کر کرۂ زمین کی زندگی کو ایک مسرت پائے جو اس کی روز بروز بڑھتی ہوئی ضرورتوں کے مطابق خاطر خواہ بدل کر تمام بنی نوع انسان کے لئے ایک عظیم الشان مسکن بن جائے۔ جس میں ساری دنیا کے لوگ ایک متحد کنبہ کے طور پر خوش و خرم زندگی بسر کر سکیں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ اس وقت جو طبقاتی عداوتیں اور باہمی جھگڑے ہو رہے ہیں ان کو ذاتی قربانیاں کر کے مٹایا جائے لیکن بالآخر اشتراکیت کو انسانی اخوت اور انسانی شرافت کا پیغام ہونا ہے اور ادب اسی پیغام کا حامل ہے اگر جانخولادرکن کا حوالہ

صحیح ہے تو مرنے سے دو سال پہلے گورکی نے ایک گفتگو کے دوران میں کہا تھا۔ میں چاہتا ہوں کہ ادب واقعات کی سطح سے بلند تر ہو اور بلندی سے واقعات پر نگاہ ڈالے۔ کیونکہ ادب کا مقصد محض واقعات کی عکاسی کرنے سے کہیں زیادہ وسیع اور اہم ہے۔ موجودہ واقعات اور اسباب کی مصوری ہی کافی نہیں ہے ہم کو اپنی نئی امیدوں اور آئندہ ترقیوں کو دھیان میں رکھنا ہے اور کیا کیا حاصل کر سکتے ہیں اس سوال کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیئے۔

ادب میں ایک غایتی میلان کا ہونا ضروری ہے جو لوگ ادب برائے ادب کی پکار لگائے ہوئے ہیں وہ تو اریخ کو جھٹلا رہے ہیں اور ہم کو فریب دے رہے ہیں۔ اسباب و نتائج کی اس کائنات میں کوئی شے آپ اپنی غایت نہیں ہے۔ ادب بھی آپ اپنی غایت نہیں ہو سکتا اور انسانی تہذیب کی تاریخ میں کوئی بھی دور ایسا نہیں رہا۔ جس میں ادب کی غایت زندگی نہ رہی ہو۔ انسان کی روز بروز بڑھتی ہوئی اور ترقی پذیر جسمانی نقل و حرکت کی طرح ادب کا بھی ہمیشہ یہی مقصد رہا ہے کہ وہ زندگی کی قوتوں کو نئی وسعتیں اور نیا کس بل دے کر اس کو پہلے سے زیادہ کامیاب اور خوشگوار بنائے۔ ادب کو سب سے زیادہ کامیاب اور خوشگوار بنائے۔ ادب کی سب سے پرانی اور سب سے اہم صنعت شاعری ہے اور شاعری اول اول محض تفریح یا پناہ گزینی کے لئے وجود میں نہیں آئی۔ شاعری کے سب سے قدیم نمونے وہ بھجن اور گیت ہیں جو دیولوں اور دیوتاؤں کو راضی رکھنے اور انسان کو ارضی اور سماوی آفتوں سے بچانے کے لئے بنائے گئے ہیں۔ شاعری کی ابتداء دیو مالا اور سنسار ملا کے ساتھ ساتھ ہوئی۔ زندگی کی اشد ضرورتیں شاعری کی محرک ہیں اور زندگی کا تحفظ اور فروغ اس کا پیدائشی مقصد ہے۔ ادب ہر زمانہ میں غایتی رہا ہے اور اس میں ہمیشہ کوئی نہ کوئی مقصدی میلان پایا گیا ہے چاہے یہ میلان زمانہ کے تقاضے کے مطابق کبھی کبھی تفریح یا فراریت ہی کا میلان کیوں نہ رہا ہو۔ فرق یہ ہے کہ پہلے یہ میلانات پوشیدہ طور پر کار فرما ہوتے تھے اور اب ہمارا مطلب یہ ہے کہ ادب کو علی الاعلان غایتی ہونا چاہیئے۔ ہم اب ادب میں افادی عنصر کو خصوصی طور پر نمایاں رکھنا چاہتے ہیں لیکن اس میں بڑا خطرہ یہ ہے کہ ادب کہیں محض خطبہ یا پروپیگنڈہ ہو کر نہ رہ جائے۔ ادیب کا کام منطقی قیاس اور استدلال کے ساتھ اپنے نظریات اور عقائد کو ساری دنیا کے سامنے پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اس کا کام یہ ہے کہ جن خیالات اور میلانات کو وہ زندگی کی صحت اور ترقی کے لئے ضروری

سمجھتا ہے اور اس کے ادبی کارناموں میں لپٹے ہوتے ہوں اور چھپ کر اپنا کام کریں۔ اسی لئے
فریڈرک اینگلس۔ منا کاٹسکی کے ناول New & Old پر اپنی رائے لکھتے ہوئے کہتا ہے کہ
مقصدی میلان کو بغیر کھلے ہوئے اشاروں کے قصے کے واقعات اس کے افراد اور اس کی فضا سے
خود بخود بے ساختہ اور غیر محسوس طور پر ابھر کر اثر ڈالنا چاہیئے۔ اس کی ضرورت نہیں کہ مصنف اپنے
خیالات اور عقائد کا ڈنکا پیٹ کر زبردستی پڑھنے والے پر اپنا اثر ڈالئے۔" مارگریٹ ہارکنس
M. Harkness کو اس کے ناول "شہر کی لڑکی" City Girl کے متعلق خط لکھتے ہوئے
اینگلس بہت صاف الفاظ میں کہتا ہے۔ "مصنف کے نظریات جس قدر پوشیدہ رہیں۔ فن کاری
کے حق میں اسی قدر بہتر ہوتا ہے۔" ادب میں ایک بے ساختگی ایک ظاہری بے غرضی کا ہونا ضروری
ہے۔ یہی وہ چیز ہے جو ادب کو پراپیگنڈہ رکھتے ہوئے بھی پراپیگنڈہ ہو جانے سے بچا لیتی ہے۔

اسی سلسلہ میں آیئے ایک اور بحث کو بھی ختم کر دیا جائے۔ آج کل بورژوا اور پرولتاری کے
فرق اور دونوں کے باہمی تضاد پر بھی بڑا زور دیا جا رہا ہے۔ ہم بے تکلف ادب کے سلسلہ میں یہ دونوں
اصلاحیں استعمال کر رہے ہیں۔ حالانکہ ہماری سمجھ میں نہیں آتا کہ کس کو بورژوا ادب کہا جائے۔
اور کس کو پرولتاری ادب۔ اگر پرولتاری ادب سے مراد وہ ادب ہے جو مزدور یا کسان یا دونوں طبقوں
کی کوششوں کا نتیجہ ہو تو وہ ابھی تک وجود میں نہیں آیا ہے اور اس وقت تک وجود میں نہیں آسکتا۔ جب
تک کہ سماج کی بنیاد طبقاتی تقسیم و تفریق پر ہے۔ ہم ابھی ایک خواب دیکھ رہے ہیں۔ جو اس وقت سچ
ہوگا جب کہ طبقے مٹ جائیں گے اور زندگی کے حقوق اور زندگی کی فراغتیں سب کے لئے یکساں مہیا
ہوں گی اور جب ایسا ہو جائے گا تو بورژوا اور پرولتاری ادب کی اصطلاحیں صرف لغت میں ملیں گی
اور زندگی میں ان کے کوئی معنی نہ ہوں گے۔ اس لئے کہ اس وقت غیر طبقاتی ہیئت اجتماعی وجود میں
آچکی ہوگی۔

اس وقت عام طور سے پرولتاری ادب سے مراد وہ ادب ہے جس کا موضوع کسانوں اور مزدوروں
کی محتاج اور پُر آزار زندگی کی کوئی حالت یا اس کا کوئی مسئلہ ہو اور ایسا ادب آج کل وہ ادیب پیدا
کر رہے ہیں کا تعلق اعلیٰ یا ادنیٰ درمیانی طبقے یعنی بورژوا جماعت سے ہے روس میں آج تک جتنے اشتراکی
ادیب پیدا ہوئے ہیں۔ ان میں سے زیادہ تعداد بورژوا جماعت سے واسطہ رکھتی ہے۔ ان کی ادبی کوششوں

کا موضوع یقیناً زندگی کی نعمتوں سے محروم طبقہ ادنیٰ کی بدحالی اور بدنصیبی ہے۔ یہ ادیب سرمایہ داری کے خلاف محنت کی برگزیدگی اور فوقیت کا نعرہ بلند کر رہے ہیں اور بڑی حوصلہ افزا بات ہے جو انسان کی زندگی کے لئے آئندہ خیر و برکت کی ضامن ہے۔ لیکن یہاں پھر ایک خطرہ محسوس ہوتا ہے بورژوا طبقے کے بعض ادیبوں کے محسوسات اور افکار کا اگر اچھی طرح جائزہ لیا جائے تو اکثر انقلابی تصورات کے بھیس میں رجعتی ذہنیت چور کی طرح کام کرتی ہوئی ملے گی۔ ایسے چور میلانات سے ہم کو ہوشیار رہنا ہے لنکا کی لڑائی یا کربلا کے معرکے میں انقلابی رنگ بھرنا یقیناً بڑا دغا باز میلان ہے مگر دوسری طرف اس حقیقت سے انکار نہ کرنا چاہیئے کہ بورژوا تہذیب اگرچہ اپنے مقدر کی تکمیل کر چکی ہے اور اب اس کا اپنی میعاد سے زیادہ زندہ رہنا انسانیت کا گلا گھونٹ رہا ہے۔ پھر بھی انسانی آزادی اور فراغت کے حصول اور انسان کی زندگی کو زیادہ مہذب اور جمیل بنانے میں بورژوا طبقے اور بورژوا نظام تمدن نے یادگار خدمتیں انجام دی ہیں۔ سماجی دور نے ہمارے لئے ایک ترکہ چھوڑا ہے جس کو فضول یا رائگاں سمجھنا بڑی نادانی ہے۔ ہمارا فرض یہ ہے کہ اس ترکہ کو طبقہ اعلیٰ کے پنجۂ غضب سے نکال کر پوری سوجھ بوجھ کے ساتھ عوام الناس کی زندگی کی نئی ضرورتوں کو پورا کرنے میں اور ان کی فلاح و بہبود کے لئے بوجوہ احسن استعمال کریں۔ اس فرض کی طرف سے ہم میں سے بیشتر اس وقت بے پرواہ ہیں۔

آخر میں ہم کو ایک اور اہم تناقض کو سمجھنا اور سلجھانا ہے۔ اگر غور سے کام لیا جائے۔ اور انصاف کو راہ دی جائے تو بڑی سہولت کے ساتھ اجتماعیت اور انفرادیت کا جھگڑا ابھی چک جائے۔ آج ہمارا مطالبہ یہ ہے کہ ادب کو اجتماعی ہونا چاہیئے اور انفرادیت کو ہم ایک مریضانہ میلان بتاتے ہیں۔ اگر اجتماعی سے مراد یہ ہے کہ ادب کو مروجہ سماجی نظام کا آئینہ ہونا چاہیئے تو یقین مانیئے کہ ادب ہر دور میں یہ فرض انجام دیتا رہا ہے یہ اور بات ہے کہ اب تک سماجی نظام ایک ایسی اقلیت کا نظام رہا ہے جو زندگی کے تمام حقوق اور مواقع پر قبضہ کئے ہوئے بیٹھی رہی ہے۔ اب اجتماعی کو صحیح معنوں میں اجتماعی ہونا ہے۔ یعنی زندگی کی جتنی برکتیں اور جتنے محاسن ہیں وہ سب کو اس طرح میسر ہونا چاہئیں کہ ادنیٰ اور اعلیٰ خواص اور عوام کا امتیاز باقی نہ رہنے پائے۔ یہ مطالبہ بڑا فطری مطالبہ ہے اور ہمارے نئے ادب کا یہ منصب ہے کہ وہ اس کو پورا کرے۔ اس احساس کی ابتدا پہلی جنگ یورپ کے بعد ہوئی۔ اس سے پہلے ادب کی تعریف یہ کی جاتی تھی کہ وہ زندگی کی ایک شبیہ ہے جو کسی ایک مزاج کے آئینہ

میں نظر آئے ۔ انفرادیت کی یہ بڑھتی ہوئی ادیب کو یقیناً بھٹکانے والی ہے ۔ باوجود اس کے کہ بیسویں صدی سے پہلے کا ادب بھی بے شمار تاریخی شخصیتیں اور غیر فانی تخلیقی یادگاریں پیش کر چکا ہے ۔ پھر بھی ہم کو یہ ماننا پڑے گا کہ اب تک ادب تھا اپنی ڈفلی اپنے راگ کا۔ دنیا کے بہترین ادبی اختراعات اب تک "میں" کے مظاہرے رہے ہیں ۔ "ہم" کا احساس ان کے اندر قریب قریب صفر رہا ہے اب ہم ادیب یا فن کار کی اس خود مختاری کے قائل نہیں رہے ۔ اب ہم پر یہ حقیقت روشن ہو چکی ہے کہ سچے اور پائیدار ادب کی ترکیب میں "ہم" کا ایک مستقل اور اہم جزو ہے ۔ لیکن اس جگہ پھر ہم کو ہوشیار رہنا چاہیئے۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ نئے ادب میں بھی اس انحطاطی میلان کا کچھ غلبہ ہی نظر آتا ہے ۔ جس کو انفرادیت کہتے ہیں ۔ "میں" کا احساس آج بھی ہمارے ادبی اکتسابات میں چھایا ہوا ہے ۔ یہ مجذوبانہ انفرادیت ادب میں اس وقت ایک طرح کا عذر پیدا کئے ہوئے ہے ۔ یہ انفرادیت رنگ برنگ کے لباس پہن کر ہمارے سامنے آتی ہے ۔ اس لئے اس کو پہچاننے میں ہم عموماً دھوکا کھا جاتے ہیں ۔ جس ادیب یا شاعر کو دیکھئے اپنی ایک دھن چھیڑے ہوئے گویا وہ جو کچھ لکھتا ہے اپنے لئے لکھتا ہے اور اس احساس سے بے نیاز ہے کہ دوسرے بھی اس کو سن رہے ہیں ۔ ہمارے نوجوان ادیبوں کی اچھی خاصی تعداد اب بھی ماورائیت کا شکار نظر آرہی ہے ۔ ہم میں سے بہتیرے لکھنے والوں کا لہجہ بسا اوقات آج بھی کشف والہام کا انداز لئے ہوتا ہے ۔

ہمارے اکثر نئے ادیبوں کے پاس در اصل کچھ کہنے کو نہیں ہوتا ۔ لیکن وہ اس "کچھ نہیں" کو اپنے اسلوب کی جدت اور دلفریبی سے بہت کچھ بنا کر ہم کو دھوکے میں ڈال دیتے ہیں ۔ اس قبیل کے ادیبوں اور فن کاروں سے ہماری یہ گزارش ہے کہ کسی بے ہیئت اور بے قرینہ جذبے یا تصور کو تکلف اور تصنع کے ساتھ آراستہ و پیراستہ کر کے پیش کرنا سب سے بڑی بے ایمانی ہے ۔

تربیت یافتہ اور دھری انفرادیت کوئی عیب نہیں ہے بلکہ زندگی کے اصلی اور مستقل عناصر میں داخل ہے ۔ افراد کے شخصی وجود کی اہمیت سے انکار کر کے ہم انقلاب یا ترقی کا کوئی صحیح معیار نہیں قائم کر سکتے لیکن ہر سنک کا نام انفرادیت نہیں ہے ۔

میں اپنے مضمون ادب کی جدلیاتی ماہیت میں مجمل طور پر اس خیال کا اظہار کر چکا ہوں کہ ادب کے مواد کو اعتبار سے اجتماعی اور اسلوب کے اعتبار سے انفرادی ہونا چاہیئے ۔ کسی ادیب یا فن کار کو

شخصیت در اصل اس کے اسلوب میں نمایاں ہوتی ہے جو اس کو دوسرے ادیبوں اور فنکاروں سے ممتاز کرتا ہے۔ ہمارے بیشتر نوجوان معاصرین کی ادبی کاوشوں میں افسوس ناک حد تک اسلوب کا فقدان محسوس ہوتا ہے۔ ہم اس وقت کارل مارکس کے ایک قول کی یاد دلانا چاہتے ہیں۔ جو میگا حصہ اول یا جلد اول میں شائع ہوا تھا۔

"میری اصلی ملکیت ہیئت یا صورت ہے۔ یہی میری روحانی فردیت ہے۔ اسلوب دراصل انسان کی شخصیت ہے۔ ہم قانوناً آزاد ہیں کہ جو چاہیں لکھیں لیکن شرط یہ ہے کہ اسلوب اپنا ہو۔" یہ اپنا اسلوب زندگی اور ادب دونوں میں ایک خوشگوار تنوع پیدا کئے رہتا ہے جس کے بغیر زندگی ایک ریگستان ہو کر رہ جائے گی۔ فرض کیجئے۔ میرا میلان مزاح نگاری کی طرف ہے اور فرض کیجئے کہ سماج کا بنایا ہوا قانون مجھے مجبور کرے کہ میں "الم نامے" Tragedies لکھوں تو کتنی غلطیاں ہوں گی اور میں کتنی غلط چیزیں پیدا کروں گا۔ آخر ہم ہر گلاب کے پھول سے تو یہ مطالبہ نہیں کر سکتے کہ وہ بالکل ایک متعدد اور نصاب اور نمونہ کے مطابق ہو۔ اگر قدرت سے یہ مطالبہ نہیں کیا جا سکتا تو ادیب کو یہ حکم دینا صریحاً ظلم ہوگا۔

غرض کہ اس وقت زندگی اور ادب میں نئی اور پرانی قدریں بری طرح غلط ملط ہیں۔ ادب قدیم اور جدید میلانات کا ایک گورکھ دھندا بنا ہوا ہے۔ اور ہم کو اس پر نکتہ چینی کا حق اس لئے نہیں ہے کہ اس وقت دنیا ایک شدید بحرانی اور تشنجی دور سے گذر رہی ہے اور بیماری اور صحت دونوں کی علامتیں لئے ہوئے ہے۔ ہم کو بہر حال آگاہ اور آگاہ اور چوکنا رہنا ہے اس وقت ضرورت اس کی ہے کہ صحت بخش اور حیات آفریں قدیم میلانات اور تصورات کو ان نئے میلانات اور تصورات کے ساتھ جو محض بے معنی اور لاحاصل بدعتیں نہ ہوں ملا کر ایک نیا مرکب پیدا کیا جائے جو زندگی کی قوتوں کو فروغ دے اور ان میں نئی رسائیاں پیدا کرے۔ انسان کو نہ پھر حیوان ہونا ہے نہ فرشتہ بننا ہے۔ بلکہ دور بدور پہلے سے زیادہ مہذب اور حسین انسان بنتے جانا ہے۔ ادب کا کام یہ ہے کہ انسان کی اس بے حد اور بے نہایت تہذیب و تحسین میں ہر لحاظ سے مددگار ثابت ہو اور اس کے لئے کسی رومان نگاری کی تخیل بھی اسی قدر اہم ہے۔ جس قدر کہ کم سے کم اکثریت کے لئے کسی اقتصادی کی عملی تحریک اصلی معنوں میں انسانی دنیا وہی ہوگی۔ جس میں تمام خارجی اور داخلی اختلاف حل ہو کر ایک آہنگ بن جائیں اور رومانیت اور واقعیت مادیت اور تصوریت باہم میں

باہیں ڈال کر آگے بڑھیں اور ایک دوسرے کے راستہ میں خلل انداز نہ ہوں۔ بلکہ باہم رفیق اور سازگار رہیں۔ ہم اقبال کی شاعری کو مجموعی حیثیت سے رجعتی کہیں یا ترقی پسند۔ لیکن ہم کو چاہیئے کہ ان کے اس شعر کو اچھی طرح سمجھ کر زندگی اور ادب دونوں میں اپنا دستور العمل بناتے رہیں ؎

دلم بدوش نگاہم بہ عبرتِ امروز
شہید جلوہ فردا و تازہ آئینم

جہانِ نو

فیض احمد فیض

ہمارے ادب میں جہانِ نو پیدا ہو رہا ہے یا نہیں، یہ ایک طے شدہ بات نہیں، جیسی گفتگو کے موضوع سے معلوم ہوتی ہے۔ البتہ قیاس ضرور کہتا ہے کہ جہانِ نو ضرور پیدا ہو رہا ہوگا اور اگر نہیں پیدا ہو رہا ہے تو جلد یا بدیر اس کی پیدائش کے اسباب مہیا ہو جائیں گے۔ سماجی عروج و زوال کے ساتھ زبان اور ادب کو بھی نشیب و فراز کے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ کسی ایک دور کی پستی یا بلندی کو سامنے رکھ کر ہم ادب و زبان کی شیرازہ بندی کے متعلق کوئی قطعی حکم نہیں لگا سکتے۔ اس کی وضاحت کے لئے ذرا اردو ادب اور اردو زبان کی تاریخ پر نظر ڈالیے۔ جب اردو زبان کی شیرازہ بندی ہوئی تو مغل بادشاہی کا شیرازہ بکھر رہا تھا۔ اردو نے جنم لیا تو مغلیہ تہذیب دم توڑ رہی تھی۔ بیک وقت عروج و زوال، دونوں کا عمل جاری تھا۔ اگرچہ یہ عمل بہت دیر چل نہ سکا اور تھوڑے ہی دنوں میں سماجی زوال نے ادبی عروج پر غلبہ پا لیا۔ اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ حکومت کا زوال ہمیشہ ادبی زوال کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ نہ اس کے یہ معنی ہیں کہ خارجی سیاسی اثرات کا نفوذ ہمیشہ ملکی زبان یا ادب کے لئے زہرِ قاتل کا اثر رکھتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ جس طرح کوئی پودا دھوپ، پانی اور ہوا کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا یا جس طرح انسانی اعضا بھوک اور فاقے سے مضمحل ہو جاتے ہیں یہی کیفیت زبان اور ادب کی بھی ہے اگر زبان کو غذا اور حرکت سے محروم کر دیا جائے تو انسانی جسم کی طرح اس میں بھی دورانِ خون سست پڑ جاتا ہے اور اگر زبان کے تن میں لہو نہ ہو تو ادب کے دل کی دھڑکن خود بخود بند ہو جاتی ہے۔ اسی وجہ سے عبرانی، یونانی، سنسکرت کا عظیم الشان ادب کئی صدیوں سے موت کی نیند سو رہا ہے، صیہونیوں اور برہمنوں کی مسلسل اور سر توڑ کوششیں ان مردہ ہڈیوں میں جان نہیں ڈال سکیں، تو وہ کیا چیز ہے جو زبان یا ادب کے لئے غذا کا کام دیتی ہے جو زبان کا دورۂ خون اور ادب کی حرارتِ غریزی برقرار رکھتی ہے۔

یہ تو بالکل ابتدائی سی بات ہے کہ الفاظ و تراکیب، تشبیہیں، استعارے، اصطلاحیں، پھر ان مفردات کے ان گنت مرکبات نہ زمین سے اگتے ہیں نہ آسمان سے برستے ہیں۔ انہیں ذہنِ انسانی ہی تخلیق کرتا ہے اور وہ بھی تفریحاً نہیں۔ ضرورتاً۔ تو اگر کسی کے ذہن پر۔ وہ کسی فرد کا ذہن ہو یا کسی سماج کا۔ کوئی نیا تصور، کوئی نیا مشاہدہ، کوئی نیا خیال وارد ہی نہ ہو تو وہ ذہن اس کے اظہار کی ضرورت کیوں محسوس کرنے لگا اور اگر اظہار مقصود نہیں تو زبان سے فائدہ۔ دوسری بات یہ ہے کہ جتنے زیادہ لوگ اور مختلف مزاجوں اور طبقوں کے لوگ کسی زبان کو استعمال کریں گے اسی قدر اس زبان میں اظہار و تجسس کا حلقہ وسیع ہوگا اور اسی نسبت سے زبان کو اپنا دامن پھیلانا پڑے گا۔ چنانچہ زبان میں انحطاط دوسری طرح سے ہوتا ہے۔ اگر کوئی زبان سمٹتے سمٹتے ایک بہت ہی محدود طبقہ کی زبان بن کر رہ جائے اور جملہ عوام کے تجربات، مشاہدات، جذبات اور خیالات کی ترجمانی چھوڑ دے تو اس کی وہی کیفیت ہو جائے گی جو کسی مقید النسان یا محبوس پرندے کی ہوتی ہے۔ یہ زبان دھیرے دھیرے دم گھٹ کر مر جائے گی۔ دوسری صورت پہلے بیان ہو چکی ہے یعنی اگر داخلی یا خارجی حالات کے سبب سماج کی ذہنی حرکت بند ہو جائے تو زبان کی ترقی خود بخود رک جائے گی۔ ادب زبان ہی کی جذباتی، مزین اور منزہ صورت ہے اور ادب کا عروج و زوال زبان ہی کے انحطاط و ترقی سے وابستہ ہے۔ اتنا فرق ضرور ہے کہ اچھے ادب کی تخلیق کے لئے اور لوازمات کے علاوہ انفرادی یا اجتماعی جذباتی ہیجان کا وجود لازمی ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ کسی دور میں ادب کا جہان تو جبھی پیدا ہو سکتا ہے کہ اوّل تو اس دور کے لکھنے والے ذہنی اور جذباتی طور پر کچھ لکھنے کے لئے مضطرب اور بیقرار ہوں دوسرے اس اضطراب کے اظہار کے لئے لسانی صلاحیتیں موجود ہوں۔ یہ دونوں باتیں اصل میں ایک ہی عمل کے دو پہلو ہیں۔ تجربہ اور مشاہدہ سے اظہار کی آرزو پیدا ہوتی ہے۔ یہ آرزو اپنے لئے لفظی قالب تخلیق کرتی ہے اور ان تخلیقات کے موزوں مصرف اور ترتیب سے ادب پیدا ہوتا ہے۔ مغلیہ سماج کے آخری دور کی کیفیت آپ سب جانتے ہیں۔ یوں تو اردو عوام و خواص بھی کی بولی تھی لیکن وہ اردو جس میں شعر یا قصہ لکھا جاتا تھا عوام کی روزمرہ بولی سے دامن چھڑا کر ایک بہت باتکلف اور پر تصنع بولی بن چکی تھی جس کا رواج بیشتر امراء کی محفلوں میں تھا۔ اس زبان کی ٹکسال شہر اور دیہات کے کوچہ و بازار سے لال قلعہ اور مٹیا محل کی حرم سراؤں میں اٹھ گئی تھی۔ اگرچہ غزل گائی ہر جگہ جاتی تھی لیکن بنائی جاتی تھی صرف نوابین و رؤسا کے محلوں اور دیوان خانوں میں۔ چنانچہ زبان اور ادب کی رگوں میں اس تازہ خون کا داخلہ بند ہو چکا تھا۔

جسے عوام کا روزمرہ اختلاط ان کے تجربات اور مشاہدات پیدا کرتے ہیں اگر وہ طبقہ جو اس دور میں ادب کا سرپرست اور کفیل تھا، آسودہ، قوی، تنومند اور جاندار طبقہ ہوتا تو ان کا فکر و جذبہ شاید گلستانِ ادب کی آبیاری کرتا رہتا۔ لیکن وہاں تو بقول غالب سوائے حسرتِ تعمیر گھر میں کچھ تھا ہی نہیں، مذہب، سیاست، معاشرت غرضیکہ وہ سب ادارے جو انسانی ذہن کو سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے پر راغب کرتے ہیں، مردہ اور بے جان ہو چکے تھے۔ جاگیرداری نظام میں عوامی سیاست کو یوں بھی دخل نہیں ہوتا، اور آخری مغلیہ دور میں بالکل ہی نہیں تھا۔ معاشرت بھی محض آداب و رسوم کا ایک میکانکی آئین بن چکی تھی اور دینی تفکر کا وہ پودا جو ہندوستان میں حضرت مجدد الف ثانی نے لگایا تھا، عدم توجہ سے سوکھ چکا تھا۔ چنانچہ اس دور کے مہذب طبقے پر فکر و جذبے کی بھی راہیں بند ہو چکی تھیں، نہ ان کی زندگی میں امید اور مسرت و انبساط کی روشنی تھی، سوز و درد کا سایہ۔ جینے سے بیزار اور موت سے سہما ہوا انسان شعر یا افسانہ لکھے تو کیوں؟ اور لکھے بھی تو کس موضوع پر؟ نتیجہ یہ ہوا کہ جس سرعت سے اردو ادب کے محلات ولی اور میر و سودا نے تعمیر کیے، اسی سرعت سے ان محلات کے در و دیوار کو تخریب کی دیمک چاٹنے لگی۔

یہ دردناک منظر صرف حزن اور اداسی کے جذبات ابھار سکتا تھا اور اردو ادب کی خوش قسمتی سے اس جذبے کو غالب میں ایک ایسا بلیغ اور مؤثر ترجمان عطا ہوا کہ ایک شاعر کے کلام سے سارے دور کے ادبی انحطاط کی تلافی ہو گئی، لیکن غالب کو اس بات کا احساس نہیں تھا کہ اس کی آنکھوں سے اوجھل اسی تخریب اور انحطاط کے دور میں جہانِ نو کی تعمیر بھی ہو رہی ہے، وہ جہان جس کے معمار حالی، سرسید اور نذیر احمد تھے۔ شمع تیموری گل ہونے کے بعد فرنگی حکومت کے قیام نے ملک میں ایسے اسباب پیدا کر دیئے کہ جمود اور بے حسی کا وہ نقشہ جو ابھی بیان کیا گیا ہے یکسر بدل گیا۔ مضمحل اور بے کار جاگیردار سماج کی قیادت سے معزول ہو گئے اور ان کا منصب ایک نئے متوسط طبقے نے سنبھالا جس کا ذہن بیدار بھی تھا اور روشن بھی۔ جن کے دل میں درد بھی تھا اور ولولہ بھی۔ اس طبقے کے ترجمانوں نے زبانوں کو محلوں کی قید سے نکالا۔ اپنے نئے ماحول سے مطابقت اور مناسبت کی خاطر سیاست، معاشرت اور مذہب کو نئے سانچوں میں ڈھالا اور اس اختلاط کو اپنی بولی میں ادا کرنے کی راہیں نکالیں، شاہ ولی اللہ نے دینی تفکر کو دوبارہ رواج دیا۔ سرسید نے اس تفکر کی افادی تاویلات سے عوامی ذہن کو مغربی اسالیبِ خیال کے لئے آمادہ کیا۔ نذیر احمد نے پرانی اور نئی معاشرت

کی جذباتی تعبیر کی۔ حالی نے اس نئے طبقے کے لئے سیاسی اور اخلاقی قدریں وضع کیں اور ادب کا نیم ویران چمن دنوں میں دوبارہ ترو تازہ نظر آنے لگا۔ اس چمن کی آرائش و تزئین میں جو کمی باقی تھی وہ اقبال نے اپنے خونِ جگر اور گرمیٔ نفس سے پوری کر دی۔ لیکن دانائے راز زندگی کے اسرار و رموز پوری طرح افشا بھی نہ کر پائے تھے کہ اس نئے دور کی تعمیر میں خرابی کی مضمر صورت آشکارا ہو گئی اور چمن کے لہلہاتے ہوئے پیڑ ایک ایک کر کے پھر سوکھنے لگے۔ ادھر خلافت اور ترکِ موالات کی تحریکوں کا زور کم ہوا اُدھر ہندوستان کے سفید پوش طبقے کی امیدوں اور حوصلوں پر اوس پڑ گئی۔ خاص طور پر مسلمان جو ہندوستان میں کم تعداد میں تھے اور کم اوقات بھی۔ اپنے مستقبل کے متعلق بہت ہراساں اور بد دل ہو گئے۔

یورپ میں اشتراکی اور فاشی طاقتوں کا عروج اور ۱۹۲۹ کے بعد دنیا بھر میں کساد بازاری کا دور دورہ متوسط طبقہ کے لئے خاص طور سے حوصلہ شکن باتیں تھیں۔ وہ مستقبل جو کچھ دنوں پہلے بہت روشن تھا اب تاریک دکھائی دینے لگا۔ ماضی کی دلکشی بڑھ گئی۔ حال سے گریز کی راہیں تلاش کی جانے لگیں اور جنگِ عظیم کے بعد کا وہ عجیب و غریب ادب پیدا ہوا جسے ادبِ لطیف کہتے ہیں۔ ادبی زبان رومانوی تراکیب اصطلاحات کا ایک مضحکہ خیز مرکب بن گئی اور ایک عام ادیب کا ذہن جذبہ و خیال سے ویسا ہی محروم ہو گیا جیسا مغلیہ درباری شعراء کا تھا۔ حسرت موہانی، پریم چند، حفیظ۔ جگر۔ جوش وغیرہ کی کاوش سے اتنا ضرور ہوا کہ شجرِ ادب کی کبھی ایک شاخ ہری ہو گئی، کبھی دوسری شاخ پر شگوفے پھوٹے لیکن پیڑ کا تنا سوکھتا ہی گیا۔

۱۹۳۶ء میں ترقی پسند تحریک نے ایک انقلاب کی طرح ڈالنی چاہی اور تھوڑے ہی دنوں میں ایک جہانِ نو کے دھندلے دھندلے نقوش افقِ ادب پر یکجا ہونے شروع ہوئے۔ ترقی پسند ادیبوں نے مرض کی صحیح تشخیص کی تھی اور ان کا تجویز کردہ علاج بھی صحیح تھا لیکن اوّل تو ان میں غالب یا اقبال یا نذیر احمد کے پایہ کا کوئی ادیب تھا ہی نہیں جو اس نئے گھروندے کا محل بنا سکتا اور دوسرے اس تحریک کے علمبردار بھی ٹھیک سے یکجا بھی نہیں ہونے پائے تھے کہ دوسری جنگِ عظیم نے ان کی صفوں کو درہم برہم کر دیا اور اب یہ حالت ہے کہ ہمارے ادب میں افراتفری اور نفسانفسی کا عالم ہے۔ ہر چھوٹا موٹا ادیب اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد کو فلک بوس محل سمجھے بیٹھا ہے جس کی تعمیر کے لئے باہر سے چونا پتھر لانے کی ضرورت نہیں۔

محض لختِ جگر اور لعابِ دہن کافی ہیں۔ خیال تھا کہ پاکستان بن جانے کے بعد ہماری سیاسی اور سماجی زندگی میں لازماً ایک نیا خروش پیدا ہو گا۔ ایک نئی سلطنت اور نئی سماج کی تعمیر کے لئے نئی قوتیں برسرِ کار آئیں گی فکر و جذبہ کے نئے چشمے پھوٹیں گے۔ کاوش و عمل کی نئی راہیں کھلیں گی اور ان سب محرکات کی وجہ سے ادب اور زبان کی گاڑی بھی آگے چلے گی۔ ابھی تک مختلف وجوہ کے باعث یہ کچھ نہیں ہو پایا۔ لیکن غالباً ہماری آنکھوں سے اوجھل اس جہانِ نو کی بنیادیں دھیرے دھیرے استوار کی جا رہی ہیں۔ ابھی یہ کہنا مشکل ہے کہ اس نئے جہان کے خد و خال کیا ہوں گے۔ ابھی تو یہ طے نہیں ہے کہ ہماری زبان کی صورت کیا ہو گی۔ ہماری ادبی زبان یعنی اردو ہمارے ملک کے کسی حصہ میں بھی روزمرہ بولی کی حیثیت سے رائج نہیں۔ ہمارے بیشتر ادیبوں نے اردو میں نہ کسی بچے کو روٹھتے ہوئے سنا ہے نہ کسی ماں کو لوری دیتے ہوئے۔ انہیں یہ بھی نہیں معلوم کہ روزمرہ زندگی میں دو مرد لڑتے ہیں تو کیا گالی بکتے ہیں اور دو مرد و عورت ملتے ہیں تو پیار کے کیا محاورے استعمال کرتے ہیں۔ ہمارے ادب کا جہانِ نو جبھی تعمیر ہو سکتا ہے کہ ہمارے ادیبوں کی موجودہ کتابی زبان عوام کی منہ بولتی ہوئی زبان میں بدل جائے۔ یہ کب اور کیونکر ہو گا۔ ہم نہیں کہہ سکتے۔ ممکن ہے اردو نئے معنیٰ اور مقامی بولیوں کے اختلاط سے ایک نئی زبان پیدا ہو۔ ممکن ہے اردو ہی ہمارے شہر اور دیہات کی زبان بن جائے اور یہ بھی ممکن ہے کہ نئے ادب کا جہانِ نو انہیں مقامی بولیوں کے اینٹ گارے سے تعمیر کیا جائے۔

نیا ادب اور تہذیبی اکائی

ڈاکٹر جمیل جالبی

جب میں عہدِ حاضر کے اردو ادب اور ادیبوں کا خیال کرتا ہوں تو معاً مجھے اس بڑے سے غبارے کا دھیان آتا ہے جس کی ہوا نکل گئی ہو اور وہ میلی کچیلی دھجی کی مانند کسی بچے کے ہاتھ میں لٹک رہا ہو۔ اب اس غبارے کا استعمال صرف یہ ہے کہ بچے اپنے منہ سے چھوٹے چھوٹے غبارے بنائیں اور ہاتھ پر رکھ کر پٹاخ سے پھوڑیں تاکہ گھر والے چونک جائیں اور بچے مزا لیں۔ گزشتہ چار پانچ سال سے اردو ادب کے ادیب یہی کھیل کھیل رہے ہیں۔ اردو ادب کو دیکھئے تو فقرہ بازی کی ہوا سے ننھے ننھے غبارے بنا کر پٹاخ پٹاخ کی آوازوں سے سنسنی پھیلائی جا رہی ہے اور اس عمل کو نئے ادب کا نام دیا جا رہا ہے۔ ادب سے سنجیدگی غائب ہے اور یوں معلوم ہوتا ہے کہ اردو ادیبوں کے سامنے فکر و ادب کا کوئی سنجیدہ مسئلہ باقی نہیں رہا ہے۔ ادیب کو آج یہ معلوم نہیں ہے کہ وہ کس کے لئے لکھ رہا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اب اس کے سامنے وہ دوسرے لکھنے والے ہیں جو ہم پیشہ ہونے کی وجہ سے اس کی تحریریں پڑھتے اور ردِ عمل بہم پہنچاتے ہیں۔ اسی لئے ادب سے متعلق جتنی تحریریں نظر آتی ہیں ان میں ایک ادیب دوسرے ادیب سے مخاطب ہے اور سنجیدہ مسائل کی جگہ ادبی سیاست نے لے لی ہے۔ ایسی بے ضرورت باتیں جو صرف قہوہ خانوں میں کی جاتی تھیں عام طور پر ادبی رسالوں میں نظر آ رہی ہیں۔ شہرت کی خاطر عہدِ حاضر کے ادیب نئی نئی شکلیں بنا کر سامنے آ رہے ہیں تاکہ ان عجیب و غریب شکلوں کو دیکھ کر لوگ ان کی طرف متوجہ ہو سکیں۔ وہ کام جو پہلے سڑک کے کنارے مجمع لگانے والے مداری کرتے تھے اب ڈگڈگی بجا کر ہمارے ادیب کر رہے ہیں۔ اسی کو دیکھ کر کچھ سنجیدہ ادیب ادب کی موت کا اعلان کر کے خاموش ہو گئے ہیں۔ آخر جب یہی چیز ادب ٹھہرے تو ادب کے علاوہ کوئی اور مفید کام کیوں نہ کیا جائے۔ ادب پڑھنے کی بجائے کرکٹ میچ کی کومنٹری کیوں نہ سنی جائے۔ جاسوسی، فلمی رسالے کیوں نہ پڑھے جائیں اور تاش کے کھیل سے فرصت کا وقت کیوں نہ گزارا جائے پہلے ادب اس لئے پڑھا جاتا تھا کہ معاشرہ ادب کے ذریعے خود کو تلاش کرتا تھا اور فرد ادب کے ذریعہ خود کو تخلیق کرنے کا کام لیتا تھا۔ اسی لئے کتابیں خریدنا، کتابیں پڑھنا خوش مذاقی کی بات تھی۔ جب ادب انسانی فکر و

شعور کو کچھ نہ دے رہا ہو تو آخر ادب کیوں پڑھا جائے۔ اب تک ادب کا کام شعوری طور سے بھی اور غیر شعوری طور سے بھی یہی رہا ہے کہ وہ زندگی سے خام مواد لے کر ایک ایسی دنیا تخلیق کرے جس کے معنی و اقدار ایک طرف ادیب کے اور بحثیت تجربے کو دوام بخشیں اور دوسری طرف زندگی میں خیر کا اضافہ کر کے خود زندگی کو تازہ دم کر دے۔ لیکن یہ کام اسی وقت ہو سکتا ہے جب ادیب ادب سے سنجیدہ ہو اور زندگی سے اس کا پورا تعلق ہو۔ جو کچھ معاشرے میں ہو رہا ہے، جو کچھ معاشرے پر گزر رہی ہے، جو کچھ چھپی ہوئی خواہشات فرد کے اندر موجود ہیں نہ صرف ادیب ان سے واقف ہو بلکہ وہ یہ بھی جانتا ہو یا کم از کم جاننے کے لئے بے چین ہو کہ آخر معاشرے نے زیادہ مقدار میں نیند کی گولیاں کیوں کھائی ہیں؟ آگاہی اور بصیرت کے اسی عمل کے ذریعے ادیبوں نے ہمیشہ حساس جذبے اور فکر کو ایک ایسی شکل میں ایسی ترتیب کے ساتھ پیش کیا ہے جو شکل اور ترتیب خود فطرت کے پاس بھی موجود نہیں تھی۔ سچا ادب ہمیشہ معاشرے کے ساتھ بھی چلا ہے اور اسے ساتھ لے کر بھی چلا ہے اس کا اظہار بھی کیا ہے اور اسے بدلا بھی ہے۔ اب اس زاویے سے اس دور کے ادب کو دیکھئے تو یوں محسوس ہو گا کہ آگاہی و بصیرت کا عمل ہمارے ہاں بند ہو گیا ہے اور وہی ادب کامیاب ہے جو کثیر الاشاعت اخباروں کے مقبول کالموں کے معیار پر پورا اترتا ہو۔ حیات و کائنات کے مسائل کا علاج صرف و محض فقرے بازی کے تعویذ گنڈوں سے کیا جا رہا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب ہمارے پاس سوچنے اور کہنے کے لئے کچھ باقی نہیں رہا ہے۔ ذہنی طور پر بیکاری محض کے اس دھا دینے والے احساس کو دیکھ کر یوں لگتا ہے کہ ہماری نسل، اس نسل کی کہ جو زندہ بھی، صرف بھوت ہے۔

اس صورتِ حال کا شعور حاصل کر کے آپ مجھ سے یہ سوال پوچھنے میں یقیناً حق بجانب ہوں گے کہ آخر ایسا کیوں ہے؟ اس سوال کا جواب دراصل جدید ادب کا بنیادی مسئلہ ہے۔ لیکن ادب کا بنیادی مسئلہ ہونے کے باوجود اس کا جواب ادب میں تلاش کرنا گمراہی کا وہ عمل ہے جو ہمیں کہیں نہ پہنچا سکے گا۔ ایک ایسے دور میں جب ادب شعور انسانی کو کچھ نہ دے رہا ہو اور اس کی حیثیت صرف بھوسی جوکر کی سی ہو کر رہ گئی ہو تخلیقی مسائل کو ادب میں تلاش کرنے کے بجائے خود زندگی اور معاشرتی نظام خیال و اقدار میں تلاش کرنا چاہیے جن سے ہماری زندگی عبارت ہے۔ غور کیجیے کہ کیا ہمارے لئے زندگی میں اور زندگی کے کوئی معنی باقی رہ گئے ہیں؟ جب زندگی خود اس طور پر بے معنویت کا شکار ہو گئی ہو، جب زندگی میں کوئی جہت اور کوئی مقصد باقی نہ رہا ہو تو آخر ادب میں کہاں اور کیسے معنی نظر آئیں گے ـــــ زندگی کی یہی بے معنویت ہماری نسل کو تخلیقی

سطح پر اندر ہی اندر گھن کی طرح کھا رہی ہے اور ہماری نسل کے ادیب برف کے تودوں کے پل بنا کر اپنی تخلیقی زندگی کا راستہ طے کر رہے ہیں۔ کیا یہ صورت بذاتِ خود تشویشناک نہیں ہے؟

اگر ادب اور زندگی کے تعلق پر ہم ایمان رکھتے ہیں تو یہ بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ اگر معاشرہ زوال پذیر ہے، اگر معاشرے کے پاس اقدار و خیال کا صحت مند نظام باقی نہیں رہا ہے تو اس معاشرے کا ادب بھی بے جان ہوگا۔ اس لئے کہ ایک صحت مند معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر ادیب کے پاس کہنے کے لئے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔ ہمارا اپنا معاشرہ قدم قدم پر تضاد کے بحران میں مبتلا ہے۔ خیال و عمل میں کسی قسم کا ربط نہیں ہے مروجہ اقدار اور تصورِ حقیقت پر ہم ایمان نہیں رکھتے۔ ہمارا نظام خیال اتنا کھوکھلا ہو چکا ہے کہ اب وہ تخلیقی عمل میں کسی قسم کا ساتھ نہیں دے رہا ہے۔ آج تہذیبی و معاشرتی سطح پر اقدار و اخلاق کا کوئی ایسا زندہ نظام ہمارے پاس نہیں ہے جس پر ہم مثبت طریقہ سے زندگی کا کوئی نیا قلعہ تعمیر کر سکیں۔ اسی وجہ سے سارا معاشرہ منتشر ہے۔ چیزوں کے رشتے بکھر گئے ہیں۔ جمی جمائی اقدار ٹوٹ پھوٹ کر ایک ڈھیر کی صورت اختیار کر گئی ہیں۔ خیالات و عقائد کا وہ نظام جس پر صدیوں سے ہم یقین رکھتے چلے آئے تھے اور جو ایک تہذیبی اکائی کی حیثیت سے ہمارے شعور میں زندہ تھا، اب بے معنی اور دور از کار رفتہ نظر آنے لگا ہے۔ سارے معاشرے میں اب کوئی چیز اپنی اصل شکل میں نظر نہیں آتی۔ جو کچھ نظر آتا ہے وہ اصل نہیں ہے اور جو چیز اصل ہے وہ نظر نہیں آتی۔ تضاد نے ساری زندگی کو گھیر لیا ہے اور عدم تحفظ کے احساس کو شدید تر بنا کر زندگی سے کام کرنے کی گرمجوشی کو ختم کر دیا ہے۔ اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب معاشرہ اس درجہ بدحال ہو اور خود زندگی میں اہم واقعات پیش نہ آ رہے ہوں تو آخر ادب میں کہاں سے آئیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری نسل کے ادیب صرف خود کو دہراتے اور گلی سڑی ہڈیوں کو چوس چوس کر مزے کا احساس دلانے کا کام کر رہے ہیں۔ زندگی کی اس سطح پر تخلیق کی آگ سرد پڑ گئی ہے اور خیال کا ارتقا بند ہو گیا ہے۔ جب صورت حال یہ ہو اور معاشرتی و تہذیبی اقدار وقت کے ساتھ چلنے یا وقت کو ساتھ لے کر چلنے کی صلاحیت کھو بیٹھی ہوں تو ادب میں معنی کہاں سے آئیں گے؟ آج کے ادب اور ادیب کا یہ بنیادی مسئلہ ہے۔

جب میں سوچتے سوچتے یہاں تک پہنچا تو ایک سوال میرے ضمیر میں کانٹے کی طرح کھٹکا کہ جب ادب کے زوال اور تخلیق کی آگ سرد پڑ جانے کے اسباب ہم معاشرے میں تلاش کر رہے ہیں تو آخر میر و سودا کا معاشرہ بھی تو زوال پذیر معاشرہ تھا۔ اس دور میں یہ کیسے ممکن ہوا کہ اردو شاعری نے عظمت کی انتہائی بلندیوں کو چھو لیا۔ اگر معاشرے کی

زوال پذیری ہمارے دور کے ادب کو بے جان اور بے معنی بنائے ہوئے ہے تو میر و سودا کے زوال پذیر معاشرے نے اپنے دور کے ادب کو بے جان کیوں نہیں بنایا؟ یہ یقیناً ایک اہم سوال ہے لیکن اس کا جواب اتنا دشوار نہیں ہے جتنا بادی النظر میں دکھائی دیتا ہے۔ میر و سودا کے دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ مختلف فتنے چاروں طرف سر اٹھا رہے ہیں لیکن ان کا اثر کلچر کی بنیادوں اور تہذیبی اداروں کو شدت کے ساتھ متاثر نہیں کر رہا ہے۔ کلچر کا خارجی اور داخلی ڈھانچا بنیادی طور پر دبی رہتا ہے تصورِ حقیقت کے اعتبار سے کلچر کا اندرونی استحکام اسی طرح باقی ہے اور بیرونی حملوں اور اندرونی فتنوں کے باوجود انقلاب کا کوئی گہرا تہذیبی اثر نہیں ہے میر و سودا کا یہ دور تہذیبی و معاشرتی اعتبار سے انقلابی دور ہرگز نہیں ہے۔ اس کی پشت پر صدیوں پرانے تہذیبی ادارے اسی استحکام کے ساتھ کام کر رہے ہیں۔ سارا معاشرہ ان پر ایمان رکھتا ہے اور بحران کے باوجود معاشرہ ان اداروں کو بدلنے یا خود بدل جانے کے امکان پر نہیں سوچ رہا ہے۔ اس لئے کہ ایک ایسے معاشرے میں، جہاں تہذیبی سطح پر انقلاب آ رہا ہو جہاں نظام اقدار پر سے ایمان اٹھ رہا ہو اور ساتھ ساتھ معاشرہ اندر سے بدل کر اپنے تصورِ حقیقت کو بدلنے کی سوچ رہا ہو۔ عظیم ادب کی پیدائش یقیناً ممکن نہیں رہتی۔ جب ایسا دور آتا ہے تو بڑے ادب کی پیدائش بند ہو جاتی ہے اور ادب سے صرف زدل روں کی آواز آنے لگتی ہے۔

اس بات کی مزید وضاحت کے لئے یورپ کے کلاسیکی ادب کی مثال لیجئے۔ دانتے کی شاعری میں نشاۃ الثانیہ کے آثار نظر آتے ہیں یا ورجل کی شاعری میں ایک بہتر دنیا کی خواہش کا احساس ملتا ہے لیکن اس کے باوجود ہم نہ تو دانتے کو اور نہ ورجل کو انقلابی شاعر کہہ سکتے ہیں وہ تو ان تہذیبی اداروں پر یقین کامل رکھتے ہوئے ادب تخلیق کر رہے ہیں جنہیں صدیوں سے وہ اور ان کی قوم کے افراد جانتے ہیں۔ ان ادوار میں سلطنت روما اور کیتھولک چرچ کا معاشرتی نظام جس نے ان ادوار کو تصورِ حقیقت کا ایک زندہ نظام دیا تھا، زوال آمادہ ضرور ہے لیکن اس زوال آمادگی کے باوجود ان دونوں شاعروں کی فکر کی نوعیت یہ ہے کہ وہ انہیں پورے طور پر ایک تہذیبی اکائی کی حیثیت سے قبول کئے ہوئے ہیں۔ اگر ان کے شعور میں تہذیبی اکائی کے تعلق سے یہ استحکام باقی نہ رہتا اور ان کا ایمان ان اداروں اور اقدار پر سے اٹھ جاتا اور وہ ایک ایسے دور میں زندہ ہوتے جسے جدید اصطلاح میں انقلاب کا نام دیا جاتا ہے تو وہ تخلیقی سطح پر یہ کام انجام نہیں دے سکتے تھے جو انہوں نے اپنے اپنے دور میں دیا۔ ایک ایسے دور میں جب شدید قسم کا انقلاب معاشرے

کو منتشر کر رہا ہو۔ اس کے تہذیبی اداروں کو بدل رہا ہو۔ مروجہ نظامِ خیال اپنے معنی کھو رہا ہو تو ادیب کے لئے کوئی کارنامہ انجام دینا ایک دشوار تر امر بن جاتا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے میر و سودا کے دور کو دیکھئے تو حیرانی دور ہو جاتی ہے۔ اس معاشرے میں انقلاب کا تصور ذہنی طور پر صرف سطحی بحران تک محدود ہے۔ سارے تہذیبی ادارے اسی طرح جوں کے توں برقرار ہیں۔ تاریخی عمل بنیادی طور پر معاشرے کے اندر وہ انقلاب پیدا نہیں کر رہا ہے جو تہذیبی اداروں کو اکھاڑ پھینکتا ہے اور نتیجے کے طور پر تخلیقی عمل کو مجروح کرتا ہے۔ تخلیق کی آگ کے لئے معاشرتی و تہذیبی سطح پر بنیادی اداروں پہ ایمان کا سالم و قائم ہونا ازبس ضروری ہے۔ میر و سودا کا اپنے معاشرے، اس کی اقدار اور نظامِ خیال سے زندہ اور مربوط رشتہ باقی ہے اور اسی لئے تہذیبی زوال کے آثار کے باوجود وہ تخلیقی سطح پہ وہ کام انجام دے رہے ہیں۔ جو ہمارے اپنے دور میں ممکن نہیں ہے۔

ہمارے اپنے معاشرے کا معاملہ میر و سودا کے دور سے بالکل مختلف ہے۔ ہمارے تہذیبی ادارے اب دم توڑ رہے ہیں۔ اقدار اور نظامِ خیال، یہاں تک کہ عقائد بھی اب ہمارے لئے وہ معنی نہیں رکھتے جو آج سے پندرہ بیس سال پہلے تک رکھتے تھے۔ مادی و صنعتی ترقی طویل المیعاد تصورِ تہذیب کو بدل رہی ہے۔ سائنس کے اثرات ذہنِ انسانی کو انتہائی تیزی کے ساتھ بدل رہے ہیں۔ آج ہم تہذیبی سطح پر اندر سے ٹوٹ گئے ہیں اب ایسے میں جب زندگی کی ہر سطح پر انقلاب ہمارے عقائد، خیال، احساس اور جمے جمائے نظام کو ڈھا رہے ہوں تو اچھے اور بڑے ادب کی خواہش اس بچے کی خواہش سے کم نہیں ہے جو اس بات پر ضد کر رہا ہے کہ مجھے چندا ماموں لا دو۔

میں اکثر سوچتا ہوں کہ ہماری نسل ذہانت کے اعتبار سے اپنے اسلاف سے ایک درجہ آگے ہے۔ سنجیدہ ادیبوں میں محنت، توجہ اور لگن کے ساتھ کام کرنے کی خواہش بھی موجود ہے۔ ہم نے پڑھنے لکھنے کو اپنے اسلاف کی طرح اوڑھنا بچھونا بھی بنایا ہے لیکن اس کے باوجود ہم ادب میں وہ کارنامے انجام نہیں دے رہے ہیں جو ہمارے اسلاف نے دیئے تھے۔ اس کی وجہ اگر تلاش کی جائے تو صرف یہ ہے کہ ہماری نسل تاریخ کی بے رحمی کا شکار ہے۔ ہم تاریخ کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے ہیں جہاں بہت کوشش کے باوجود ہم بہت کچھ نہیں کر سکتے۔ ہمارے دور کی تاریخ نے اندرونی انقلاب کی قوتوں کو اتنا تیز کر دیا ہے کہ وہ ہمیں تنکے کی طرح بہا دیتی ہیں۔ یہ ہماری نسل کا مقدر ہے اور اسے قبول کر کے ہمیں کچھ کرنا ہوگا۔ اکثر مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ ہماری نسل اپنے مقدر کو قبول کر کے زیادہ سے

زیادہ یہ کام کرسکتی ہے کہ وہ آنے والی نسل کے لیے خام مواد بن جائے جس پر کوئی میر، کوئی انیس، کوئی غالب، کوئی اقبال اپنی عظمت کی بنیاد قائم کرسکے۔ اسی بات کو محسوس کر کے ایڈمنڈ ولسن نے کہا تھا کہ اس ادیب کو جو طویل عرصے تک زندہ رہنے والا ادب تخلیق کرنا چاہتا ہے اپنے سعد ستاروں کا شکرگزار ہونا چاہیے اگر اس وقت کوئی شدید قسم کا انقلاب اس کے اپنے ملک اور اپنے دور میں نہیں آرہا ہے اگر معاشرہ تغیر عظیم سے بکھر رہا ہے تو شاید وہ لکھنے کے قابل ہی نہیں رہے گا۔

برخلاف اس کے وہ شخص جو معاشرتی و تہذیبی تاریخ کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوا ہو جہاں معاشرتی و تاریخی رجحان ایک ایسے نقطے پر جمع ہو گئے ہوں کہ کوئی شخص آئے اور ان کو ترتیب دے کر ایک شکل میں پیش کر دے جینیس کہلاتا ہے اسی لئے ہربرٹ اسپنسر کا کہنا ہے کہ اس سے قبل عظیم لوگ معاشرے کی تشکیل کریں ضروری ہے کہ معاشرہ ان کی تشکیل کر چکا ہو۔ تخلیقی سطح پر کوئی کارنامہ دراصل تہذیبی عناصر کے ایک نئے کیمیاوی امتزاج کا نام ہے یا پھر موجودہ کلچر میں نئے عناصر کی جذب پذیری کا نام ہے۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلا کہ کوئی ایجاد، انکشاف یا ادب و فن کا کوئی کارنامہ اس وقت وجود میں نہیں آسکتا جب تک کلچر نے خیال و مواد کے سارے عناصر کو اس قابل نہ بنا دیا ہو کہ ان کا کیمیاوی امتزاج ممکن ہو سکے۔ پتھر کے دور میں اسٹیم انجن کی ایجاد ہرگز ممکن نہیں تھی اگر وہ سارے عناصر جو بارش کا سبب بنتے ہیں یکجا ہو گئے ہیں تو بارش ضرور ہوگی۔ ہر چیز اس وقت تک تخلیقی سطح پر زندہ رہتی ہے جب تک معاشرہ اور اس کا نظام خیال زندہ اور صحت مند رہتا ہے۔ اگر معاشرہ صحت مند نہیں ہے تو اس معاشرے کا ادب نہ صرف ادب بلکہ ہر تخلیقی سرگرمی زوال پذیر ہوگی۔ اس لئے اگر آج ہمارے ادب کے پودے مرجھا گئے ہیں تو اس کے اسباب کی تلاش ہمیں اپنے معاشرے اور اپنے نظام خیال میں کرنا ہوگی۔

اب ایسے میں ایک امکانی صورت یہ ہے کہ کوئی ایسا دیو قامت مفکر ادیب پیدا ہو جو اپنی مختصر سی زندگی میں دو بڑے ادیبوں کا کام انجام دے۔ ایک کام یہ کہ وہ نئے اقدار و معانی کے پودے اپنے معاشرے کی سرزمین میں لگائے اور دوسرے یہ کہ انہیں اتنا پروان بھی چڑھا دے کہ وہ پھل دینے لگیں اور معاشرہ ان پیڑوں پر لگے ہوئے پھلوں کا ذائقہ چکھ سکے۔ جب تک یہ نہ ہوگا تخلیقی قوت صرف ہیجان کی شکل میں زندہ رہے گی اور سارا معاشرہ اسی ہیجان سے اپنی ذہنی بھوک آسودہ کر کے مٹی کے ڈھیلوں کو ادب کا نام دیتا رہے گا۔

تخلیق کی سطح پر یہ صورت حال بہت تشویشناک ہے لیکن جہاں ادیبوں نے سوچنے کا کام بند کر دیا ہو، جہاں ادیب

خود اندھے اور بہرے ہو گئے ہوں۔ جہاں ادیب مسائل سے زیادہ مصلحتوں میں دلچسپی لینے لگے ہوں جہاں ذہنی بزدلی اور سمجھوتوں نے فکر کے سوتے خشک کر دیے ہوں وہاں ہماری نسل خام مواد بن جانے کا کام بھی انجام نہیں دے سکی۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری نسل کے ادیبوں پر تنہائی عذاب بن کر نازل ہوئی ہے۔ ہماری آرزوئیں گونگی ہیں۔ دل میں رنگ اڑ گیا ہے اور آج ہم تنہائی کو بھی منہ دکھانے کے قابل نہیں رہے ہیں اور بھری دنیا میں تنہا نظر آتے ہیں کیا ہم یہ نہیں کر سکتے کہ جو کچھ دیکھ رہے ہیں اسے معاشرے کو بھی دکھا دیں جو کچھ محسوس کر رہے ہیں اسے معاشرے کو بھی محسوس کرا دیں — آج اردو ادب کو ہرکاروں اور گورکنوں کے بجائے جری سورماؤں کی ضرورت ہے۔ ایسے جری سورما جو زندہ رہ کر موت کا تجربہ کرنا جانتے ہوں۔ جو میر یا اقبال کی ڈیڑھ درجن خصوصیات گنوانے، روایتی انداز میں غزلیں نظمیں کہنے یا بندھے ٹکے موضوعات پر افسانے ناول لکھنے کے بجائے عہدِ حاضر کے مسائل پر سوچنے کا حوصلہ رکھتے ہوں جو عہدِ حاضر کے طوفانی دھاروں اور ہلکی ہلکی پھواروں دونوں سے باخبر ہوں۔ جو روایت کو اپنا کر روایت کو توڑنے کی قوت بھی رکھتے ہوں۔ جو معاشرے کو فکری مسائل میں شریک کر کے اسے تبدیلی کا نیا شعور دینے کا حوصلہ بھی رکھتے ہوں اور شاید عہدِ حاضر کے اردو ادب اور ادیبوں کا یہی سب سے اہم اور بنیادی مسئلہ ہے۔

ادب، روایت، جدّت اور جدیدیت

ڈاکٹر ممتاز حسین

جدیدیت کی جو ایک لہر ان دنوں چل رہی ہے۔ اس کے مد نظر ذرا کچھ ہمیں اپنی ادبی روایات کا بھی جائزہ لینا چاہیئے لیکن اس سے پہلے ہمیں روایات کے مفہوم کو متعین کر لینا چاہیئے تاکہ جدت کو "جدیدیت" سے جدا کر کے بھی دیکھا جا سکے۔ کیوں کہ میرے نزدیک جدت روایت کا ایک تکوینی حصہ ہے کوئی بھی روایت ایسی نہیں ہے جس میں بیشمار جدتوں کا اضافہ نہ ہوا ہو اور جو ان کے امتزاج سے وجود میں نہ آئی ہوں اس کے برعکس "جدیدیت" ایک کلٹ (CULT) ہے اور اس کے پیچھے ایک فلسفہ ہے جس کو ہم معرض بحث میں ذرا بعد میں لائیں گے چنانچہ میری تنقید جدیدیت کے فلسفے اور ادبی مظہر پر ان کمزوریوں سے متعلق ہو گی، نہ کہ اس لئے کہ "جدیدیت" بت شکنی کا ایک سمبل ہے کیوں کہ بت شکنی کا تو میں بھی حامی ہوں اور اس بات پہ ایمان رکھتا ہوں کہ تغیر و تبدل کے عمل سے یا ارتقاء کے عمل سے کوئی شے آزاد نہیں ہے اور جب کوئی قوم کسی روایت یا وضع کہن پر اڑ جاتی ہے۔ اس میں کسی قسم کی تبدیلی قبول کرنے کی روادار نہیں ہوتی ہے اور اس وضع کہن کی مدافعت اور معذرت میں اپنا سارا زور صرف کر دیتی ہے۔ تو وہ منزل نہ صرف قوموں کی زندگی میں کٹھن ہوتی ہے جیسا کہ علامہ اقبال نے کہا ہے کہ ؎

طرز کہن پہ اڑنا، آئینِ نو سے ڈرنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

بلکہ اس کا یہ عمل خودکشی کا مترادف بن جاتا ہے۔

آدمی کسی نہ کسی معاشرے میں زندگی بسر کرتا ہے اور کوئی بھی معاشرہ ایسا نہیں ہے جس پہ ایک خول روایات کہن کا چڑھا ہوا نہ ہو۔ جس میں زندگی بسر کرنے، اشیاء بنانے، پیدا کرنے اور ذہنی تخلیقات کو وجود میں لانے کی کوئی روایت، کمزور یا مضبوط نہ ہو اس کا کوئی تاریخی چلن نہ ہو۔ چنانچہ اس روایت

یا تاریخی چلن کو گزرنے والی نسل، نئی نسل اور آنے والی نسل کو منتقل کرتی رہتی ہے خواہ اس منتقلی کا طریق کار زبانی ہو، تحریری ہو یا عملی مظاہرے کا ہو۔ یہ بات بہت سامنے کی ہے کہ ہر فن اور ہر ہنر کی ایک روایت ہوتی ہے اور جب کسی معاشرے میں کسی فن یا ہنر کی روایت نہیں ہوتی ہے اور وہ فن یا ہنر بقائے حیات اور تکمیل حیات کے لئے ضروری ہوتا ہے تو اسے دوسرے معاشروں سے قرض لیتے ہیں اور اپنے معاشرے کی نفسی کیفیت - ماجی تیشں کے مطابق اس کو پروان چڑھانے کی کوشش کرتے ہیں اس کی متعدد مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ لین دین کا عمل، مختلف تہذیبوں اور معاشروں کے درمیان، روایات اور رسم و رواج کی دنیا میں بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ کسی بھی روایت کے بارے میں یہ کہنا کہ اس کی نظیر کسی دوسرے معاشرے میں نہیں ملتی ہے۔ بہت مشکل ہے، شاید اس طرح کی ایک ریت جس کی نظیر کسی دوسرے معاشرے میں نہ ملتی ہو۔ ہندو معاشرے میں ستی کی رسم ہے۔ جسے اوّل اوّل اکبر بادشاہ نے، پھر انگریزوں نے اور اب خود ہندوؤں نے بذریعہ قانون ختم کر دیا ہے اور اب تو وہ ذات پات کے امتیازات، چھوت، چھات کی تفریق، عورتوں کی سماجی غلامی وغیرہ کو بھی ختم کر رہے ہیں، جو کبھی ان کے دین دھرم کا حصہ تھیں۔

اس کے یہ معنی ہوئے کہ روایت خواہ وہ کسی ادارے کی ہو، کسی طرز زندگی کی ہو یا کسی تخلیقی ہنر کی ہو مثلاً گانے بجانے اور شعر و شاعری کی روایات اپنے اندر جہاں بہت سی پیوندکاریوں، تبدیلیوں کو جگہ دیتی رہتی ہے وہاں کبھی کبھی ایک نئی بساط آہنگ بچھانے پر بھی مجبور ہو جاتی ہے باربد کے ترانوں کے اوزان آج ناپید ہیں مگر ایران کے دیہاتوں میں وہاں کے دہقان جن اوزان کے تحت شعر کہتے ہیں۔ وہ فارسی میں عربی کے مروجہ اوزان سے مختلف ہیں ان میں پھندوں کے ساتھ ٹکیوں (ACCENTS) کا بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس طرح کی پیوندکاریاں ہمیں اپنی شاعری کی روایت میں بھی ملتی ہیں۔ میر تقی میر نے جہاں فارسی کے مروجہ اوزان میں شعر کہے ہیں وہاں ہندی اوزان میں بھی غزلیں کہی ہیں۔ لیکن آج اردو کے شعرا کے درمیان ہندی اوزان کا کوئی چلن کم از کم غزلوں میں نہیں ہے۔ لیکن جب وہی شعرا فلمی گانے یا گیت اور دوہڑے وغیرہ لکھتے ہیں تو ہندی شاعری کے تال سم کو سامنے رکھتے ہیں اور اس نئے زمانے میں جو جانے پاپ سنگرز (POP SINGERS) ہیں وہ تو انگریزی تال پر اردو کے بول وضع کر رہے ہیں ان چند مثالوں سے جو بات میں واضح کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ جہاں یہ بات صحیح ہے کہ ہم روایت کی دنیا میں

سانس لیتے ہیں، وہاں پر بھی صحیح ہے کہ روایت کی جکڑبند سے آدمی گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ زندگی ایک مسلسل عمل ہے زندگی کی حد بدرو کا۔ وقت کو گوئٹے نے یزداں کا پیرہن قرار دیا ہے جسے وہ ہر صبح بدلتا رہتا ہے اقبال کا بھی خیال وقت کے بارے میں کچھ ایسا ہی ہے۔ وقت جہاں ہر شئے کو مٹانے کے درپے ہوتا ہے وہاں وہ ہر لمحہ نیا، ماضی کے لمحات سے مختلف ہوتا ہے۔ اقبال کے نظام فکر یا حوالۂ فکر میں تاریخ اپنے کو دہراتی نہیں ہے وہ نطشے کے "ابدی تکرار" کے تصور کے مخالف اور برگساں کے اس خیال کے حامی تھے کہ تاریخ کبھی بھی اپنے کو دہراتی نہیں۔ ارتقاء میں بھلا تکرار کہاں، ہر لمحہ منفرد ہوتا ہے پھر بھی بقول مارکس تاریخ میں ایک رجحان دہرانے کا ہوتا ہے مگر پہلی بار بحیثیت المیہ (ٹریجیڈی) بار دیگر بحیثیت مزاحیہ کھیل (فارس)

میں یہاں تاریخ کے کسی فلسفے کو بیان کرنا نہیں چاہتا۔ کیونکہ فلسفے کو سمجھنے اور سمجھانے کی بھی ایک روایت ہوتی ہے۔ اور وہ روایت ہمارے یہاں کئی صدیوں سے موقوف ہے چنانچہ ہم نے گزشتہ چھ سات سو سال میں کوئی بڑی فکر عقل کے ذریعے نہیں، بلکہ جذبے یا عشق کے حوالے سے کی ہے اور روشنی جو خدا کا پیرہن ہے۔ اس کے بجائے وحشت اور جنون کی آرزو ہے، جو لباس اہرمن ہے۔ ایک غالب نے کہیں کہیں شمع یونانیاں اور فلسفۂ اشراق سے کچھ روشنی بکھیری ہے اور اثبات کو نفی سے ٹکرایا ہے جو ایک عمل تجدید حیات کا ہے لیکن شاعری ان فلسفیانہ خیالات کی متحمل کب ہو سکتی ہے تاہم وہی حافظ صہبا گسار جس کے میخانے کا میکش "زبورِ عجم" کا باغی شاعر بھی تھا۔ اس کے اس قول کا اعادہ کوئی جھوٹی بات نہ تھی کہ "وجود جملہ اشیاء بضد لست" غالب نے اسی فکر کو بڑی آب و تاب کے ساتھ دہرایا ہے اس کا مفہوم یہ ہے کہ ہر وجود کے اندر اس کو نفی کرنے والی قوت پوشیدہ ہوتی ہے ان دونوں قوتوں کے درمیان اتحی دو تخالف دونوں ہی ہوتا ہے۔ اسی کشمکش سے ان کا وجود ہے۔ لیکن آخر کار متخالف قوت پرانے کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ یعنی اس کی قوت اور توانائی کو ہضم کر کے ایک نئے وجود کو جنم دیتی ہے جو پرانے سے زیادہ پرمایہ توانا اور مختلف ہوتا ہے۔

اس اصول سے کسی بھی روایت کا وجود آزاد نہیں ہے۔ لیکن اس سلسلے میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کوئی بھی پرانی شئے اس وقت تک دم نہیں توڑتی ہے۔ جب تک کہ وہ اپنی تمام امکانی قوت کو صرف نہیں کر سکتی ہے۔ چنانچہ اس جدلیات کے پیش نظر ہیگل (HEGEL) غالباً کچھ قبل از وقت اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ شاعری اپنی ممکنہ قوت کو صرف کر کے عصر حاضر کی اس نثر کو جنم دے رہی ہے جو اظہار حقیقت اور تحقیق

نثر کے لئے شعر سے زیادہ مناسب موزوں اور قوی ہے اس کی دلیل وہ یہ دیتا ہے کہ شاعری کا تعلق تخیل یعنی غیر حقیقی باتوں سے ہوتا ہے۔ نثر کا تعلق حقیقت یا ٹھوس حقیقی باتوں سے ہوتا ہے چنانچہ وہ تاریخ کو نثر بتاتا ہے۔ (HISTORY IS PROSE) اس کا مفہوم یہ ہے کہ انسان تاریخی حقائق سے نبرد آزما نثر ہی کے ذریعے ہوتا ہے اور نثر ہی کے ذریعے اس کی گرفت تاریخ پر مستحکم ہوتی ہے مگر بہت دنوں تک لوگوں نے ہیگل کی یہ بات نہ مانی۔ یہ کہتے رہے، شاعری کا تعلق جذبۂ حیرت سے ہے اور جب تک کہ حیرت کدۂ کائنات قائم ہے شاعری کا سہاگ بھی قائم رہے گا۔ لطف یہ ہے کہ یہی بات بھی ارسطو نے فلسفے کے بارے میں کہی تھی۔ کہ فلسفہ جذبۂ حیرت سے پیدا ہوا۔ بہر حال اب یہ بات خاصی پرانی ہو چکی ہے۔ اب تو شاعری کی نئی ضرورتوں کو دریافت کیا جا رہا ہے یا یہ کہ تلاش کیا جا رہا ہے فرد اور کائنات کے درمیان توازن قائم کرنے کی ضرورت، بذریعہ شعر کا خواب دیکھنے کی ضروریات، نفسی توانائی میں اضافہ کرنے کی ضروریات، آئینۂ شعور کو مجلّا کرنے کی ضرورت، داخلیت کو تیز کرنے کی ضرورت اتنی بہت سی باتوں کو شاعری کی ضرورتوں کے تحت لایا جا رہا ہے چنانچہ میں یہ نہیں کہتا کہ ہیگل کی بات تمام تر درست ہے تاہم اس میں سچائی موجود ہے سارتر نے بھی شاعری کو ادب سے الگ کر دیا ہے اور شاعری کو تمام تر تخیل کی شے قرار دیا ہے اور صرف نثر کے ادب کو ادب کہا ہے۔ ہمارے حالی نے بھی غالباً مقدمہ شعر شاعری میں ایک جگہ لکھا ہے کہ اب شاعری چلتی ہوئی نظر نہیں آتی ہے۔ ان کا یہ احساس اپنی جگہ پر درست تھا وہ تخیل کی وادی سے نکل حقیقت کے میدان میں اتر آئے تھے۔ اس وقت سے شاعری ہمارے یہاں بھی کرب اور بحران میں مبتلا ہے بڑا شاعر حقیقی فکر تاریخ سے نبرد آزما ہونے والی شاعری کا میڈیم کرتا ہے تو وہ خاصا نثر نگار بن جاتا ہے اور چھوٹا شاعر شاعری کا رسیا بنا ہوا حقیقی فکر سے محروم رہتا ہے معمولی معمولی باتوں کی شاعری کرتا ہے یا پھر شخصی الہام کا سہارا لیتا ہے کیا اس طرح ہیگل کا یہ خیال صحیح ثابت ہو رہا ہے کہ شاعری نثر کو جنم دے رہی ہے یا یہ کہ فرانسیسیوں کی یہ بات صحیح ثابت ہو رہی ہے کہ شاعری موسیقی کی طرف لوٹ جائے گی۔ اور صرف گانے بجانے کی شے، جذبے کی سیرابی کی ایک شے اور تخیل کی شعبدہ گری کی ایک شے ہو کر رہ جائے گی اور حقیقی فکر کا تاریخ سے نبرد آزما ہونے کا اس سے کام نہ لیا جا سکے گا۔ مگر فی الحال چھوڑیے اس بات کو، شاعری کے ہزار روپ ہیں یہ ہمارے وجود کا پیرہن ہے ہیڈگر نے تو اسے کاشانۂ وجود قرار دیا ہے یہ کوئی چولا بدل لے گی چنانچہ اس سے زیادہ اہم یہ سوال ہے کہ جب ہم کسی

صنفِ سخن کی روایت کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد کیا ہوتی ہے۔

کیا اس سے مراد صنفِ سخن کی خارجی ہیت کی روایت ہوتی ہے یا اس کی معنوی دنیا کی روایت میری نظر میں اس کا اطلاق دونوں پر ہوتا ہے۔ حالی کے زمانے سے ہم یہ دیکھ رہے ہیں کہ غزل کی پرانی ہیت میں ایک نئے جہانِ معنی کا اظہار کیا جا رہا ہے چنانچہ غزل کی زندگی بہت کچھ رہینِ منت ہے۔ اس بات کی کہ اس میں اظہارِ معنی پر سے قیود و بند اٹھا دی گئی ہے حتیٰ کہ اس کا روایتی انتشار بھی ختم ہو رہا ہے۔ اور اب ایک کوشش اسے نظم جدید میں تبدیل کئے جانے کی دکھائی دیتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ ہر چند کہ روایت کا تعلق صورت اور معنی دونوں ہی سے ہوتا ہے لیکن جس تیزی سے تبدیلی اس کے جہانِ معنی میں پیدا ہوتی ہے اتنی تیزی سے تبدیلی اس کی خارجی ہیت میں رونما نہیں ہوتی ہے۔ کیونکہ جدید خیالات کو معروف صورتوں میں دیکھنا لوگ زیادہ پسند کرتے ہیں۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ خارجی ہیت میں تبدیلی واقع نہ ہوتی اگر ایسا ہوتا تو کسی بھی خارجی ہیت کی کوئی تاریخ نہ ہوتی کیونکہ تاریخ تو عبارت ہے تغیر و تبدل سے۔

ایلیٹ نے ایک موقع پر یہ کہا ہے کہ شاعر کا ذہن بدلتا ہے آرٹ نہیں بدلتا مگر اس موقع پر ایلیٹ نے آرٹ کی کوئی وضاحت نہیں کی مگر ایک دوسرے موقع پر جیمس جوائس کے ناول یولی سز کے فارم پر تبصرہ کرتے ہوئے انہوں نے کہا کہ خواہ آپ اسے ناول کہیں یا نہ کہیں اب ناول کا فارم چلتا ہوا نظر آتا ہے یہاں ایلیٹ فنکار کے ذہن اور اس کے آرٹ کے درمیان بدلتا ہوا رشتہ دریافت کر لیتے ہیں چنانچہ یولی سز (ULYSSES) کے غیر روائتی طرزِ بیان (ANTE - NARRATIVE) یعنی شعور کی رو والے طرزِ بیان کو دیکھتے ہوئے یہ سمجھاتے ہوئے یہ سمجھاتے بھی نظر آتے ہیں کہ ناول کا بیانیہ اندازِ اظہار (NARRATIVE DICTION) اپنی ممکنہ قوت کو صرف کر کے دم توڑتا ہوا نظر آتا ہے میں ایلیٹ کو ذرا کم ہی اپنے گفتگو کے درمیان بطور آرائش لاتا ہوں۔ یہاں ان کا ذکر بالخصوص اس لئے کیا کہ وہ روایت پرستی یا نو کلاسکیت کے بہت بڑے حامی ہیں جس کی تعریف ان کی نظر میں یہ ہے کہ نئی نسل کے شعراء ماضی کے عظیم شاعروں کا جھنڈا اپنی شاعری میں بلند کرتے ہوئے نظر آئیں۔ یہ تعریف بھی ہے اور ترغیبِ عمل بھی اور جب انہوں نے خود انگریزی کے شاعر پوپ کی نقالی شروع کی تو ان کے دوست ازرا پاؤنڈ نے ان کو تنبیہ کی کہ بڑے شاعروں کی پیروڈی لکھنا نہ صرف بڑے شعراء بلکہ فن کی بھی توہین ہے شاعری اچھا ہے جو اپنی کمال میں ہے۔

بہر حال یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جب معنیٰ بدلتا ہے تو اس کے اظہار کی صورت میں بھی تبدیلی کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں اظہار اور بیان کے نئے تجربات اسی طرح وجود میں آتے ہیں جنہیں جدت کا نام دیا جاتا رہا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر تجربہ کامیاب ہو جائے تاہم نئے تجربات سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔

ان دنوں چونکہ ہمارے تنقیدی ادب میں اظہار ذات کی بات بیشتر کی جاتی ہے۔ اس لئے فن شاعری کو ذرا اس رشتے، یعنی اظہار ذات کے رشتے سے بھی دیکھنا چاہیئے۔ چنانچہ، یہ کہنا چاہیئے۔ ہیڈ گر نے لکھا ہے کہ "فن سے فن کار ہے، نہ کہ فن کار سے فن"! اس قسم کے جملوں سے فن کی قدامت تو ظاہر ہوتی ہے لیکن یہ بات ظاہر نہیں ہوتی ہے۔ کہ انسان اپنے فنون اور ہنر کا خالق نہیں۔ کسی فن کی تاریخ اگر ماضی کے دھندلکے میں ملفوف ہو گئی ہے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا ہے کہ شاید فن کسی پراسرار طریقے سے انسان کو ملا ہے اور انسان اس کا موجد نہیں ہے۔

فنون لطیفہ کی اصل کو سمجھنے کا ایک طریقۂ کار یہ بھی ہے کہ ہم اس فن کی اندرونی ضرورت کو بھی سمجھیں، اگر موسیقی کی اندرونی ضروریات یا اس کا تقاضا ہمارے حواس کی دنیا میں نہ ہوتا تو اس کا وجود میں آنا ممکن نہ ہوتا۔ موسیقی اس لئے وجود میں آئی اور اس نے معروض صورتیں اختیار کیں کہ اس کی ضرورتیں ہمارے حواس کی دنیا ہے یہ ایک الگ مسئلہ ہے کہ موسیقی سے کیا کیا کام تاریخ میں لئے جاتے رہے ہیں یا یہ کہ اس سے کیا کیا کام لئے جا سکتے ہیں اب تو موسیقی سے پودوں اور جانوروں کے امراض کا علاج کیا جا رہا ہے لیکن موسیقی اس لئے وجود میں نہیں آئی تھی کہ اس کی ضرورت اس کا تقاضا ہمارے حواس کی دنیا میں نہ تھا۔ وہ جو ایک گوش نغمہ نیوش ہم نے پایا ہے وہ جو ایک احساس آہنگ اور ہارمونی ہماری فطرت میں ہے ہماری قوت سامعہ کو نصیب ہوئی۔ اس قوت کی تحصیل اور اس کی تسکین کے لئے موسیقی وجود میں آئی۔ موسیقی ہمارے احساس آہنگ اور ہارمونی کی ایک معروض صورت ہے چنانچہ کوئی خدمت انجام دینے سے پہلے اس داخلی ضرورت کو پورا کرنا ہماری قوت سامعہ کو لذت بخشنا لازمی کام ہے۔ اس خدمت کے بغیر وہ موسیقی نہیں بلکہ کھڑاگ ہے۔

اسی طرح کی بات شاعری سے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے مگر شاعری کے ساتھ یہ دشواری ہے کہ اس کا تعلق کسی ایک حس سے نہیں بلکہ ہماری متعدد حسیات سے ہے یہ ہمارے تمام حواس ظاہری اور حواس باطنی سے تعلق رکھتی ہے پھر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ بہت نمایاں طور سے اس کا تعلق موسیقی تخیل خیال (وغیرہ)

اور جذبے سے ہے کچھ لوگوں کا یہ کہنا ہے کہ اس کا بیشتر تعلق دنیائے مجاز اور عالم خواب سے ہے میرا خیال ہے کہ شاعری کا نمایاں تعلق ان ساری آخرالذکر باتوں سے بھی ہے کیونکہ ابتدائی عہدوں میں جہاں تک سراغ لگتا ہے۔ شاعری سحر انگیزی کا ایک فن تھی جادو ٹونے سے اس کا گہرا تعلق تھا چنانچہ یہی سبب ہے کہ اس فن میں موضوع معروض کے ساتھ متحد ہو جاتا ہے دونوں ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتے ہیں جو باتیں غیر حقیقی تخیلی اور فعال ہوتی ہیں وہ حقیقی معلوم ہونے لگتی ہیں شاعری آج بھی کیمیا اثر اور سحر انگیز ہے اگر وہ واقعتاً شاعری ہے چنانچہ لے کسی خارجی مقصد کو پورا کرتے ہوئے خواہ اس مقصد کی تکمیل پنہاں ہو یا عریاں اسے ہماری اس داخلی ضرورت کو پورا کرنا ہے کہ وہ اپنی سحر انگیزی سے ہمیں ایک ایسی دنیا میں لے جائے ایک ایسی کیفیت سحر زدگی سے دوچار کر دے کہ آئیڈیلسٹک باتوں کو حقیقی روپ میں دیکھیں۔ شاعری ہماری تحصیل ذات کا ذریعہ بن جائے شاعری ترجمۂ ذات اور بالیدگیٔ ذات کا ذریعہ بن جائے۔ اس ضرورت کو پورا کئے بغیر وہ شاعری نہیں بلکہ شاعری سے کچھ کم ہو گی۔ اچھی شاعری میں یہ دونوں مقاصد، احساسات کی بالیدگی اور تسکین روح کے مقاصد جن کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے بیک وقت بلا امتیاز ایں و آں پورے ہوتے ہیں یہاں یہ نہ بھولنا چاہیئے کہ شاعری ایک زبان بھی ہے اور زبان کے عمل کو نظرانداز نہیں کرتی ہے زبان کے عمل کے بغیر شاعری مہمل ہے اظہار تابع ابلاغ ہے۔ مہارت زبان یہ ہے کہ ابلاغ آسان ہو جائے عجز کا نام شاعری نہیں ابہام بے شک اس کا زیور ہے لیکن عجز نہیں۔ مگر اظہار ذات کی نسبت سے فن کی یہ تشریح ادھوری رہ جائے گی۔ اگر ذات کی تشریح نہ کی جائے شعر و شاعری کے مباحث میں ہمارے شعرا اکثر اظہار ذات کی باتیں کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن وہ یہ نہیں بتاتے کہ ان کی مراد ذات سے کیا ہوتی ہے وہ اس سے مراد صرف "میں" ہی لیتے ہیں یا کچھ اور بھی فرد صرف "میں" ہی نہیں بلکہ اپنی "کل" کا ایک جزو بھی ہوتا ہے چنانچہ شعر و شاعری سے متعلق بہت سے نظریاتی اختلافات ذات کی تفسیر اور تشریح سے بھی تعلق رکھتے ہیں دور حاضر میں جو وجودی یا موجودی جدیدیت ہے اس کی اساس بعض فلسفیانہ مبادیات پر ہیں ان میں سے ایک یہ ہے کہ کسی فرد کا کوئی جوہر (ESSENCE) ہستی سے پہلے نہیں ہوتا ہے۔ فرد ہستی سے متصف ہونے کے بعد اپنا کوئی جوہر پیدا کرتا ہے چنانچہ جوہر ذاتی کی نسبت سے کوئی بھی فرد کسی دوسرے فرد کے ساتھ کوئی شے مشترک نہیں رکھتا ہے جس کی بنیاد پر اس کی نوعی تخصیص ہو سکے چنانچہ وہ تمام تر تنہا ہے اس کا کوئی ثانی نظیر نہیں۔ اس کے برعکس ارسطالیسی علم الوجود (ONTOLOGY) میں انسان ایک نوعی فرد ہے وہ بشعور ذات متصف ہونے کی

وجہ سے ایک فرد یعنی دوسروں سے مختلف ہی نہیں بلکہ اپنی نوع کا ایک نمائندہ فرد ہوتا ہے وہ بہت سی چیزیں اپنی نوع کے ساتھ مشترک رکھتا ہے یہی وجہ ہے کہ ایک دوسرے کو سمجھتا ہے اور ایک دوسرے کے غم اور خوشی میں شریک ہوتا ہے اور جہد اللبقاء میں تعاون سے کام لیتا ہے چنانچہ جب وہ از روئے شعور ذات اپنے اندر دیکھتا ہے اپنے ذہن اور اپنے نفس کے آئینے میں دوسروں کو بھی دیکھتا ہے اور جب وہ دوسروں کی حرکات و سکنات، محرکات و عوامل پر غور کرتا ہے تو وہ ان کی تصویر میں خود اپنے کو بھی دیکھتا ہے کیونکہ فرد نوعی فرد ہونے کے باعث صرف منفرد اور یکتا ہی نہیں۔ بلکہ ایک دوسرے کی تمثال بھی ہے۔ اس کی انفرادیت اس کی اجتماعیت کی رہین منت ہے کوئی بھی فرد دوسرے فرد سے اتنا انوکھا نہیں ہوتا ہے کہ اس پر اس کی نوع کی عمومی خصوصیت کا اطلاق نہ ہو سکے۔ چنانچہ انہیں مشترک خصوصیات مشترکہ ذہن، مشترکہ جوہر کی وجہ سے وہ ایک دوسرے کے جذبات اور خیالات کو سمجھتے ہیں اور جس کی بنیاد پر وہ ایک مجلسی زندگی بسر کرتے رہتے ہیں ان سارے کاموں کا وسیلہ زبان ہے جو کسی ایک فرد کی ایجاد نہیں اور جو نہ کسی عمرانی معاہدے کی صورت میں وجود میں آئی ہے یہ اس کے تعاون اور شرکت ذہنی سے وجود میں آئی ہے

قبل اس کے کہ انسان نے کوئی اوزار ایجاد کیا ہو۔ اس نے زبان کو مقاصد حیات کی تکمیل بحیثیت اوزار استعمال کیا ہے۔ اس کا مجتمع ہونا کسی مقصد کے حصول کے لئے زندگی کا یہ اولین مقصد زبان کے ذریعے حاصل ہوا ہے یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیئے کہ زبان شعور کی معروضی صورت ہے اور شعور زبان کی داخلی حقیقت ہے۔ ان میں سے کوئی بھی مؤخر اور مقدم نہیں ہے زبان جہاں لوگوں کو مجتمع کرنے، باہم گفتگو کرنے محفل اور مجلس کا ایک ذریعہ ہے علم و عرفان کا ایک ذریعہ ہے سحر کاری کا ذریعہ ہے، وہاں وہ خلوت کدہ ذات میں خود اپنے سے ہمکلام ہونے گیان، دھیان کا بھی ایک ذریعہ ہے شاعری ان دونوں عمل کا مظہر رہی ہے مگر کیٹس کی بات غلط بھی نہیں ہے کہ ہمارے بہتر مواقع خلوت کدہ غم کے سبب ہیں کیوں کہ اس عالم میں انسان بلکہ یوں کہیئے کہ خلوت کدہ ذات میں وہ اپنی ذات کے آفاقی وجود، کائناتی وجود و جوہر کو زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتا ہے چھوڑیئے غم کو کہ اب غم دنیا سے گھٹتا بھی جا رہا ہے اب انگریزی کا (T[illegible]) بڑھتا جا رہا ہے اور یہ برا نہیں ہے مگر یہ بات یاد رکھئے کہ شاعری تمام تر بیداری اور جد و جہد کی شے نہیں بلکہ عزلت نشینی، تفکر، گیان، دھیان کی بھی شے ہے انسان جہاں فطرت سے الگ ہوتا ہے وہاں اس کے سامنے مقصد بھی ہوتا ہے اس کا یہ عمل داخلی اور خارجی دونوں بھی ہیں بہر حال یہاں یہ بات مختصر کر کے سامنے آئی کہ فرد ایک تمام تر اتفاقیہ غیر مربوط فرد، تاریخ سے غیر مربوط فرد، کائنات سے غیر مربوط فرد، وجود (BEING)

سے غیر مربوط فرد نہیں ہے۔ بلکہ اپنی نوع کا، اپنے معاشرے کا ایک مربوط اور نمائندہ فرد ہے تاریخ اور کائناتی وجود سے ایک منطقی ربط رکھتا ہے چنانچہ جب دور حاضر کی وجودیت انسان کی مجلسی فطرت سے انکار کرتی ہے اس کے سماجی وجود سے انکار کرتی ہے ان کے درمیان کسی مشترک ذہن اور شعور کے وجود سے انکار کرتی ہے۔ اس بات پر غور نہیں کرتی کہ شعور ذات اصل میں سماجی شعور ہے کیوں کہ اس نے شعور ذات، سماجی زندگی کے عمل میں حاصل کیا ہے تو وہ انسانی وجود کا ایک پر مذاق اور سطحی مطالعہ پیش کرتی ہے اب وجودیوں کے چند بیانات اس سباق وسیاق میں انسان کے بارے میں ملاحظہ ہوں۔

آدمی کو وجود کے گھوڑے پر پھینک دیا گیا ہے جہاں نیستی نے اسے اپنے حصار میں لے لیا ہے اس کی تنہائی کے سماجی اسباب نہیں ہیں، دور کیے جا سکے وہ تنہا آرزو سے وجود ہے اس کی اس تنہائی کا کوئی مداوا نہیں غیر اس کا دشمن ہے وہ اس سے بالکل خارج میں ہے اس کے درمیان کوئی اندرونی رشتہ ذہن یا شعور کا نہیں ہے اور نہ کوئی رابطہ زبان اور سماجی رشتوں کا ہے وہ ایک دوسرے کے احساسات میں شریک نہیں ہو سکتے ہیں بلکہ ایک دوسرے کو دشمن کی طرح گھورتے رہتے ہیں اور اس تاک میں رہتے ہیں کہ کیونکر دوسرے کو مقصود بالذات سے شئے میں تبدیل کر دے اسے وہ اپنے تصرف میں لائے ایک منعکس شیشہ اس کے درمیان حائل رہتا ہے وہ نہ تو ایک دوسرے کا آئینہ ہیں اور نہ ایک دوسرے کی تمثال اس وجودی صورتحال میں جہاں غیر اس کا دشمن اس کے لیے جہنم بنا ہوا ہے اور وہ خود نیستی کے خول میں مقید ہے اس کے لیے اس زندگی میں بجز خوف وہراس، خوف ودہشت، تشویش اور پریشانی، اکتاہٹ اور تنہائی عبرو کراہ کچھ بھی نہیں ہے انسان جیسا کہ آج ہے ویسا ہی ماضی میں تھا اور ویسا ہی ہمیشہ وہ مستقبل میں رہے گا سارتر کا فلسفہ اس سے مختلف ہے اس کا فلسفہ پُر خطر زیستن اور حصول آزادی کا ہے کوئی بھی تغیر وتبدل اس کی زندگی میں نہیں ہے

ہم نے اس وجودی فلسفے سے سارتر کو مستثنیٰ کیا ہے تاہم کچھ باتیں ذرا مشترک سی ہیں وہ نیستی کے ایک خلا سے محیط میں گھرا ہوا ہے جہاں ہر شے ساکن اور ساکت ہے اور اس گنبد بے در سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں کوئی مداوا کوئی امید نہیں چنانچہ یورپی جدیدیت کا ایک مشہور شارح شاعر GOLTFRIED BENN اپنے ایک مضمون میں کیا انکار دنیا کو بدل سکتے ہیں لکھتا ہے۔

میرا خیال ہے اور یہ بات کسی بھی باہمت آدمی کے لیئے بڑی انقلابی ہو گی اگر وہ یہ سچائی دنیا والوں تک پہنچا سکے کہ تم وہ ہو جو کچھ کہ تم ہو اور تم کبھی بھی اس سے مختلف نہیں ہو سکتے ہو یہ ہے تمہاری زندگی اور یہ رہے گی ہمیشہ تمہاری زندگی ایک دولت مند آدمی علاج معالجے سے اپنی زندگی کو کچھ طول دے سکتا ہے جو صاحب اقتدار ہے

وہ کبھی غلط کام نہیں کرتا ہے جو طاقت ور ہیں وہ ہی حق کو تسلیم کراتے ہیں یہی تاریخ ماضی میں بتاتی ہے یہی حال ہے اس کے جسم سے چمٹ جاؤ اس کو کھاؤ اور مر جاؤ BENN کے ان خیالات میں ماضی میں تلخی ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام کے جبر و استحصال کے خلاف اور اس کی پیدا کردہ کلی TOTAL بیگانگی کے خلاف ان جملوں میں ایک شدید رد عمل ہے اور ساری باتیں طنز کے لب و لہجے میں کہی گئی ہیں لیکن غالباً اس سے کسی کو بھی انکار نہیں ہوگا کہ اس قسم کے غم و غصے کا اظہار ایک قسم کی متحرک مجہولیت ہے جسے بنگالی محاورے میں ٹھنڈی مگر میاں بولتے ہیں اس متحرک میں بظاہر حرکت نظر آتی ہے لیکن سفر مفقود ہوتا ہے سفر پیدا کہاں سے ہو جب کہ ان کے یہاں کوئی تاریخی مناظر نہیں ہے جبکہ ماضی کا کوئی شعور نہیں ہے صرف حال اور مستقبل ہے اور جو مستقبل ہے وہ ایک امر اتفاق ہے نہ کہ حال کا کوئی منطقی ارتقاء ان کی نظر میں نہ تو ہستی وابستہ قانون ہے اور نہ کائنات چنانچہ وہ اس سے بھی انکار کرتے ہیں کہ فرد کا کوئی رشتہ اسلاف اور اخلاف سے بھی ہو سکتا ہے اس کے تصور کا فرد نہ صرف اپنے کل سے اجتماعات سے غیر مربوط اور منقطع ہوتا ہے بلکہ اپنے اسلاف اور اخلاف سے چنانچہ گاٹ فیلڈ بن GOLTFIELD BENN ہی کا ایک شعر ہے جس کا ترجمہ یہ ہے

دانا تغیر اور ارتقاء سے نابلد ہوتے ہیں۔

ان کے اخلاف ان کی دنیا سے کوئی تعلق نہیں رکھتے ہیں روایت کا شعور اسلاف اور اخلاف دونوں ہی کے رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور جب کہ دور حاضر کے وجودیوں کے یہاں اسلاف اور اخلاف سے کوئی رشتہ مانا ہی نہیں تو پھر نفی روایت اور نفی ادب ان کا جزو ایمان کیوں نہ ہو یہاں یہ یاد رہے کہ نفی روایت، روایت شکنی سے مختلف شئے ہے روایت شکنی اضافہ روایت تخلیق روایت کا عمل ہے اور نفی حیات ہے

روایت جیسا کہ میں نے پہلے بتایا، صرف ایک پیمانہ ایک KEY BOARD سروں کی جدول ہی نہیں جو نئے نغمات کی تخلیق کے لیے کار آمد ہو وہ ان تجربات کا بھی نچوڑ پیش کرتی ہے جو اظہار خیالات کی کوششوں سے تعلق رکھتے ہیں اس عمل میں جب کوئی فارم (ہیئت یا صورت) خیال سے متحد ہو جاتا ہے دونوں ایک دوسرے کے غماز بن جاتے ہیں تو پھر وہ فارم صدیوں تک اپنا جادو جگاتا رہتا ہے یہی وجہ ہے کہ ہیئت کی جہان معنی کو سہارا جاتی ہے چنانچہ کسی روایت کا انتخاب بذات خود اس بات کو متعین کرتا ہے کہ فن کار اپنے ماضی سے اور اپنے معاشرے کے لوگوں سے کس قسم کا رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے وہ انہیں اپنے جذبات اور خیالات میں شریک کرنا چاہتا ہے یا ان سے بے نیاز ہو کر اور اپنے ماضی سے بھی منقطع ہو کر اپنی کوئی انوکھی راہ نکالنا چاہتا ہے جو صرف اس لیے ہو جیسا کہ جدیدیت کے فن کاروں کا ایک نعرہ یہ بھی ہے کہ فن صرف فن کار کے لیے ہوتا ہے نہ کہ غیر کے لیے لیکن عجیب معاملہ یہ

ہے گروہ اسے دوسروں پر مسلط کرتے ہیں - جدیدیت کے ان فن کاروں کے برعکس وہ ادیب اور شاعر جو اپنے معاشرے کے لوگوں کو ساری دنیا کے لوگوں کو اپنے خیالات اور جذبات میں شریک کرنا چاہتے ہیں وہ کسی نہ کسی مقبول عام POPULAR روایت کا کا جو اہل محفل سے ذریعہ ارتباط کا کام دیتی ہے یہ بڑا انتخابی کام ہے یعنی اس کے انتخاب کرنے میں دقت پیش آتی ہے جو لوگ کسی روایت میں گفتگو کرتے رہتے ہیں اپنی انفرادیت کو برقرار رکھ نہیں پاتے ہیں یا یہ کہ اس روایت میں اضافہ نہیں کر پاتے ہیں وہ اپنے کو روایت کے سمندر میں غرق بھی کر دیتے ہیں بار بار دھرائی ہوئی باتوں کو دھرانے لگتے ہیں میر و غالب کی نقالی شروع کر دیتے ہیں۔ مصحفی اور آتش کی نقالی شروع کر دیتے ہیں جرمنی میں نیو کلاسیزم کسی زمانے میں تخلیقی قوت سے عاری ہو رہی ہے چنانچہ اگر نقالی تخلیقی قوت کے ساتھ ہو کچھ زیادہ بری نہیں لیکن بری نقالی میں تو شاعر کا اپنا چہرہ بھی بگڑ جاتا ہے فرانس میں نیو کلاسیزم تخلیقی قوت کے حق میں مضر ثابت ہوئی چنانچہ اس عہد سے وہ نیو کلاسیزم کو چھوڑ کر جدیدیت یعنی بودیلیر کی جدیدیت کی طرف بڑھے لیکن فرانس کی اس جدیدیت اور جرمنی کی اظہاریت کے متوازی ایک دوسری روایت انقلابی رومانیت اور حقیقت نگاری کی بھی یورپ میں تیزی سے بڑھی اور ان دونوں نے ساری دنیا کو ایک ایسے ادب سے روشناس کیا جس کا تعلق فرد کی خلوت ہی سے نہیں بلکہ اس کی محفل سے بھی تھا جس میں تحریک مجہول (PASSIVE ACTIVITY) نہیں بلکہ ایک سفر منزل کی طرف بے حرکت سفر کرنے کے ساتھ ہے یہ دونوں ادبی روایتیں ، شاعری کی دنیا میں بالخصوص انقلابی رومانیت کی روایت اور افسانوں اور ناولوں میں حقیقت نگاری کی روایت جو اب ہمارے ادب اور شاعری کی مضبوط روایتیں ہیں انہیں بہت کچھ ہم نے مغرب سے مستعار لیا ہے جب ہم نے ناول کا فارم قرض لیا تو پھر اس کے ساتھ ساتھ (CERVANTES) ڈکینس (DICKENS) امر کات اور پھر فرانس اور روس کے ناول نگاروں کی روایت بیانیہ ڈکیشن کی روایت عوامی زندگی اور معاصر زندگی کو پیش کرنے کی روایت بھی قرض لینی پڑی۔

انیسویں صدی کے نصف آخر کے زمانے میں ہمارا ادب ایک بڑے پیمانے پر مغربی ادب اور افکار سے متاثر ہوا چنانچہ جہاں ہم نے صحافت نگاری جرنل ازم مضمون نگاری وغیرہ مغرب سے سیکھی وہاں ناول نگاری جدید افسانہ نگاری ڈرامہ نگاری وغیرہ بھی مغرب سے سیکھی جدید شاعری کی روایت اس عمل سے مستثنیٰ نہیں ہے اس پر بھی مغرب کا پیوند صاف نظر آتا ہے لیکن اب ہم نے جدید شاعری کی ایک مضبوط روایت تخلیق کر لی ہے جسے اب اردو کی جدید شاعری کا نام دیا جاتا ہے آج بہت سے تجربات ہماری ان ادبی روایات میں کئے جا رہے ہیں غزل کی روایت میں ہیئت کے تسلسل کے ساتھ ساتھ بہت سی نئی باتیں جہاں معنی میں دیکھنے میں آتی ہیں اور اب تو کچھ تجربے ہیئت میں بھی کئے جا رہے ہیں اس غزلیہ شاعری کے پہلو بہ پہلو ایک روایت جدید منظوم کی ہے جو نئے محاوروں نئی تشبیہات اور استعاروں میں با معنی گفتگو کرنے کی ہے اور اہل محفل کو اپنے

جذبات اور خیالات میں شریک کرنے کی ہے یہ جدید شاعری قدر آفریں اور حیات پرور ہے اس کے پہلو میں ایک جرئے کم آب یا گم آب کی مانند جدیدیت یا نئی محض کی شاعری بھی نظر آتی ہے وجودیت ، ایک ہمعصر فن ہے اور اسے بھی فلسفۂ حیات EXISTENTIALISM کا نام دیا گیا اس فلسفہ سے بہت زیادہ (ALLERGIC) الرجک ہونے کی بھی چنداں ضرورت نہیں ہے کیونکہ شاعری میں فلسفہ نہیں بلکہ زندگی اہم ہوتی ہے اور جہاں زندگی ہے وہاں موت بھی ہے غالب دستنبو میں لکھتے ہیں ،، ہستی محض بخشندہ ہستی است ،، پھر کیوں نہ نیستی کو بھی ہم ہستی میں شامل کرلیں اگر کلام ہستی با معنی ہے کہ اس سے مناظر ہستی کچھ اور کشادہ ہو جائے گا۔

نئی شاعری کی بنیادیں

میراجی

کچھ لوگ اردو کی آزاد نظم کو نئی شاعری کہنے لگے ہیں۔ میں ان میں سے نہیں ہوں۔ کچھ لوگ آزاد نظم کے ساتھ موضوع کے لحاظ سے مزدور اور عورت کو ملا کر نئی شاعری سمجھتے ہیں۔ گویا زندگی کا اقتصادی یا جنسی پہلو ان کی نظر میں نئی شاعری کا خام مواد ہے۔ میں ان کی بھی نہیں کہتا۔ میرے خیال میں نئی شاعری ہر اس موزوں کلام کو کہا جا سکتا ہے جس میں ہنگامی اثر سے ہٹ کر کسی بات کو محسوس کرنے سوچنے اور بیان کرنے کا انداز نیا ہو یعنی کوئی شاعر روایتی بندھنوں سے الگ رہ کر احساس جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے تو وہ نیا شاعر ہے ورنہ پرانا۔ اور اس طرح اردو ادب کی تاریخ میں نئی شاعری کا پتہ ہمیں نظیر اکبر آبادی سے ملتا ہے۔ نظیر سے پہلے بھی کبھی کبھار کوئی ایسی بے تاب اور بے باک روح دکھائی دے جاتی ہے جس نے کسی نہ کسی حد تک نئے راستوں پر چلنے کی کوشش کی لیکن ماحول پر اپنے اثر کے لحاظ سے اس کی کوئی خاص اہمیت نہیں چنانچہ ہر طرح دیکھتے ہوئے نظیر ہی کو ہم نئی شاعری کا پہلا نمائندہ سمجھیں گے۔ نظیر کے بعد غالب ایسا سنگ میل ہے جس کی انفرادیت کا اثر اب تک جاری ہے اور آئندہ بھی معلوم نہیں کب تک جاری رہے گا۔ غالب کے بعد حالی یا آزاد اور اسمٰعیل میرٹھی کے نام ایک سانس میں نہیں لینے چاہئیں کیونکہ انہوں نے چند اصولوں کے مدنظر چند وقتی ضروریات کے تقاضے سے شعوری طور پر بعض نئے رجحانات کی طرف رغبت دلائی اور غزل سے ہٹ کر نظم کو اختیار کیا لیکن ان کا یہ قدم کچھ ایسا تھا جیسے تعلیمی اداروں میں گلستاں بوستاں کی بجائے اردو کورس ظاہر ہوئے اور غالب کے بعد اگرچہ حالی اور آزاد کی روایات ہی کے سائے میں اس کی ابتدائی نشوونما ہوئی۔ اقبال ہی ہمیں صحیح معنوں میں ایک نیا شاعر ملتا ہے اس کے ساتھ ہی ایک دھندلکے میں چھپا ہوا ہیئت کا سب سے پہلا شعوری تجربہ شرر لکھنوی کا ہے جنہوں نے ڈراما کے ذریعے سے آزاد نظم کو رائج کرنے کی ناکام کوشش کی اور اقبال کے پھیلتے ہوئے اثرات کے ساتھ ساتھ مولوی عظمت اللہ۔ عبدالرحمٰن بجنوری۔ حفیظ جالندھری۔ اختر شیرانی۔ سیماب۔ ساغر اور جوش ابتدائی کشمکش کے بعد کی ترقی یافتہ صورتیں ہیں اور ان سب کے بعد نوجوان

شعراء کا ایک ہجوم ہمارے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے اور اس ہجوم کے پہلو میں نئی صورتیں نئے موضوع نئے انداز بیان ایک الجھن پیدا کرتے ہیں۔

نئی صورتیں، نئے موضوع، نئے اندازِ بیان ـــ شاعری میں ان سب کی آمد ایک طرح سے داخلی اور خارجی ضرورت کی پابند ہے۔ ابتدائی انسان کی ضروریات محدود تھیں اس لئے اس کی شاعری بھی محدود رستوں ہی پر چل سکی۔ بلکہ یوں کہیئے کہ اس کی نگاہیں اپنی ضروریات کے دائرے ہی میں شعریت کی تلاش کر سکیں۔ پیٹ بھر کر اپنی ہمدم شبانہ کے ساتھ فراغت کے لمحوں سے لطف اٹھانا، پیٹ بھرنے کے لئے خوراک کی فراہمی اور مظاہر فطرت کے مظاہر سے ڈرنا، اپنے ہم جنس دشمنوں سے ڈرنا۔ بس یہی باتیں تھیں جن سے گیت کی بات نکلتی تھی۔ اشتہا اور خوف کے دو متوازی خطوط کا درمیانی فاصلہ ابتدائی انسان کی شاعری ہے۔ جوں جوں ارتقائی منازل طے ہوتی گئیں اور تہذیب و تمدن کی الجھنوں سے واسطہ پڑا انسان کے تخیل کا ستارہ پھیل کر اپنے جلو میں اڑتی ہوئی لذائی وصول سے خیال کے آسمان میں ایک کہکشاں بناتا گیا۔ تہذیب و تمدن کی آمد نے نہ صرف احساس و جذبات کی ادبی تسکین کی بلکہ اس کے بعد ذہن ہر طرح کے فطری اور غیر فطری راستوں پر گامزن ہونے لگا اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی سوچنے لگا کہ اب کون سے نقطے کو اپنی منزل بنایا جائے۔

ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ آج کل ہماری زندگی ہر مہینے نہیں تو ہر سال ضرور بدلتی جا رہی ہے اور یوں نہ صرف اقتصادی اور سماجی حالات ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ ذہنی طور پر خصوصاً مغرب سے آئے ہوئے خیالات جہاں ادب اور آرٹ میں فنکاری کے نئے اسلوب رائج کرنے کا باعث ہوگئے ہیں وہاں اخلاقی لحاظ سے بھی روزمرہ کی باتوں کو دیکھنے کا ایک نیا ڈھب آیا جا رہا ہے۔ بلکہ آ چکا ہے۔

پہلے دور میں ہر بات محدود اور معین تھی۔ اصنافِ سخن محدود تھیں۔ موضوعِ شاعری کا ایک معین دائرہ تھا اور اس کے ساتھ ہی ہر شخص کا ذہنی افق بھی ایک ہی رنگ کا حامل تھا۔ نئے دور میں موضوعاتِ شعری میں وسعت پیدا ہوئی۔ اصنافِ سخن میں بھی نت نئے بُت ڈھالے جانے لگے اور ذہنی افق بھی اپنے رنگا رنگ جلووں سے نگاہوں کو لبھانے لگا۔

گذشتہ پانچ سات سال میں اردو ادب میں سب سے زیادہ توجہ کے لائق جو تحریک چھڑی ہے وہ ترقی پسند ادب کا نظریہ ہے۔ لیکن فیض احمد کے ایک عنوان سے الفاظ مستعار لیتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ اس خواب

کو کثرتِ تعبیر نے پریشان کر دیا ہے۔ جتنے منہ اتنی باتیں۔ اب اصل بات کا پتہ چلے تو کیسے؟ اس تحریک کے اوّلین علم برداروں کی پہلی اور بنیادی غلطی یہ تھی کہ انہوں نے ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا اور یوں اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے افادیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن کر رہ گئے حالانکہ ہر اُس ادبی تخلیق کو ترقی پسند کہا جا سکتا ہے جو خیال افروز ہو اور ذہنی اور جسمانی زندگی کے کسی بھی شعبے میں ہمیں کم سے کم ایک قدم آگے بڑھانے پر مجبور کر دے۔

آج سائنس کی ایجادوں نے ہر ایک چیز کو دوسری چیز سے قریب کر دیا ہے لیکن انسان انسان سے دور ہو چکا ہے۔ مانا کہ وہ پہلی سی آنکھ اوجھل والی بات اب نہیں رہی لیکن ایک دوسرے کو جاننے کے لئے جس خلوص کی ضرورت ہے سوجھ بوجھ کی جو گہرائی درکار ہے وہ ہر کسی کی طبیعت میں باقی نہیں رہی یا کم سے کم مٹتی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب زندگی سے قریب ہوتے ہوئے بھی اکثر دور ہی رہتا ہے۔ پہلے بھی یہی صورتِ حال تھی لیکن ایک اور انداز میں۔ پہلے اردو شاعری کے راج بھون میں مدت سے پھولوں کی ایک سیج بچھی ہوئی تھی۔ تشبیہوں کی داسیاں استعاروں کے چنور ہلاتی ٹہل سیوا میں مصروف تھیں۔ راج محل میں آنے جانے والے چنچل سندری کی موہنی چھب سے اپنی آنکھوں کو ٹھنڈک پہنچانے والے اور دل کو گرمانے والے چُنے چنائے گنتی کے چند آدمی تھے اور ایسی الگ اور اچھوتی سبھا میں ہر کسی کو جانے کی جرأت بھی نہ ہو سکتی تھی۔ وہاں وہی جا سکتا تھا جسے راج دربار میں جانے کا سلیقہ ہو، جو ایسی محفلوں کے ادب آداب سے واقف ہو۔ جو دوسروں کی سن کر واہ واہ کہہ سکتا ہو، اپنی سی کہنے پر تلا بیٹھا ہو۔ نظیرؔ، غالبؔ، شررؔ چند جادوگر ایسے آئے جنہوں نے پرانے راگ کے سروں سے مدد لے کر نیا ٹھاٹھ جمانا چاہا لیکن سننے والوں کے کانوں میں اپنے اپنے وقت کی گونج بن کر ہی رہ گئے۔ راج محل کے رہنے والوں دکھائی نہ دینے والی بیڑیاں کٹ نہ سکیں اور راستہ چلتی کھاتی پیتی، ہنستی بولتی اپنی بات کہتی، دوسرے کی سنتی اور نئے رستوں کی تلاش کرتی ہوئی زندگی محل کے سنہری چوکھٹ کے اندر قدم نہ رکھ سکی۔

اس کے بعد سات سمندر پار ایک جنگی طوفان اٹھا۔ مغربی تعلیم اور تہذیب و تمدن کی آندھی آئی۔ خس و خاشاک اڑاتی لیکن اپنے اپنے جلو میں نئی کونپلوں کو پروان چڑھانے والی برکھا بھی لائی۔ اب رفتہ رفتہ نت نئی آوازیں سنائی دینے لگیں۔ کوئی بولا ادب کو زندگی سے قریب لانا چاہیئے۔ کوئی کہنے لگا ہم اپنے سرمائے سے دست بردار نہیں ہو سکتے کوئی پکار اٹھا ہم صرف دو باتیں جانتے ہیں خلوص اور آزادی۔ اور اس اپنے اپنے راگ کے ہنگامے نے ایک الجھن پیدا کر دی۔ ایک ایسی الجھن جس سے نئی نئی [illegible] اٹھتی ہیں۔ جہاں سے نکل کر زندگی سفر کی نئی منزلوں کو طے کرتی ہے

لیکن جس کا دھندلکا ایک بھول بھلیاں کی مانند ہوتا ہے ایسی بھول بھلیاں جس میں سے چند ہی لوگ صحیح راستے کو دیکھ کر اس پر گامزن ہو سکتے ہیں۔

یہی کیفیت اس وقت نئی شاعری کی ہے اور نیا شاعر اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہوا ہے جس سے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے کہ کون سا راستہ اس نے طے کر لیا۔ ماضی کے تجربے کیا اہمیت رکھتے ہیں۔ کب تک اسے یوں ہی کھڑا رہنا ہے۔ حال کی اضطراری کیفیات کس حد تک اس کا ساتھ دیں گی اور کون سے راستے پر اس کو چلنا ہے۔ مستقبل کے خطرات اس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے لیکن حقیقتاً وہ اپنی ذات کے دھندلے سے عکس میں محو ہے اس کے آس پاس اب وہ پرانے سہارے نہیں رہے جن کے بل پر لوگ گھریلو زندگی کے جھمیلے میں سب عمر بسر کر دیتے تھے۔ وہ اب اکیلا ہے اور اسے سہارے کی جستجو ہے۔ کبھی وہ غلط چیزوں کو سہارا سمجھ لیتا ہے کبھی صحیح راستے پر پہنچ کر بھی اسے نہیں معلوم ہوتا کہ کیا بات ہوئی اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جس عمارت کو اسے سجانا ہے نئے روپ میں ڈھالنا ہے۔ اس کی بنیادوں کا حال اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے

اس الجھن کے اسباب ۱۸۵۷ء کے مبہم دور سے شروع ہوتے ہیں جب سیاسی اور سماجی لحاظ سے پہلا شیرازہ بکھرنے لگا اور نئے نظام کے لئے جگہ بنی۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ موجودہ نوجوان شعراء اور ان بزرگوں میں چند پشتوں کا فاصلہ پیدا ہو چکا ہے جنہوں نے اس ذہنی کشمکش کے دور کو بنفس دیکھا تھا لیکن تاریخ اور نسلی یادیں مل کر گزرے ہوئے زمانے کو بھی اپنا تجربہ بنا دیتی ہیں اس کے علاوہ کسی شخص کی ذہانت ماضی حال اور مستقبل سے مل کر بنتی ہے۔ ماضی اس کے بنیادی خصائص کو ڈھالتا ہے حال اپنی ہر نئی تحریک سے چھان پھٹک کرتا ہے اور وہ امنگیں جو ارادے بن کر مستقبل میں تکمیل کو پہنچتی ہیں اس کی انفرادیت کو نمایاں کرتی ہیں۔

سیاسی لحاظ سے جب ہم آج کے شاعر کا ماضی اپنے سامنے لاتے ہیں تو ہمیں مغل حکومت کے زوال سے ابھرنے والے پست خیال کے ساتھ ساتھ نئی سیاسی تحریکوں کے زندگی بڑھانے والے اجزا بھی ملتے ہیں اور یہ پہلے زوال کی پستی کی شدت ہی تھی جس نے سیاسی رنگ لے کر اپنے دیس کا دنیا بھر سے مقابلہ کرتے ہوئے نئی امنگیں پیدا کر دیں اور زندگی کے ہر شعبے میں ترقی اور آزادی کی طرف رغبت پیدا کی۔

سماجی پہلو سے غور کرتے ہوئے نئے شاعر کی زندگی میں ہمیں ایک سے زیادہ باتیں الجھاتی ہیں شہروں کے فاصلے مٹے نئی تعلیم آئی اور کنویں کا مینڈک سوچنے لگا کہ اس کی ذات اور ماحول سے بالاتر بھی ایک زندگی ہے جس میں ایک اٹل وسعت اپنی گہرائی سے پہلے خیالوں کو ہیچ ثابت کر رہی ہے۔ تعلیم اور تجارت کی آسانیوں نے

نئے مقامات کی سیر کرائی اور گھریلو زندگی کا نقشہ مٹنے لگا۔ گھر سے دور ہو کر تنہائی کا احساس نشو ونما پانے لگا وہ احساس جسے ہر طرف بڑھتی اور پھیلتی ہوئی طاقتیں کمتری کے احساس میں تبدیل کرنے لگیں اس کے ساتھ ہی نئے دور میں رفتارِ حیات کی تیزی نے جہاں زندگی کے اختصار کا احساس دلایا وہاں اضطراری کیفیت کی طرف بھی ہر کسی کے ذہن کو مائل کر دیا کہ جوں توں اس چار دن کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل کر لینا چاہیئے۔ چنانچہ گہرے منظم تفکر سے ہٹ کر ہر بات کو سرسری نظر سے دیکھنا انسان کا خاصہ بن گیا۔ سطحیت حاوی ہو گئی اور غیر ذمہ داری بڑھ گئی۔ نئے لکھنے والے نوجوان شاعر پہلے بنتے لگے اور شاعری کے لئے جس قدر علم کی ضرورت ہے اس کی طرف بعد میں توجہ کرنے لگے بلکہ اسے یکسر نظر انداز کر گئے اور اس لئے علم کی یہ کمی جب گہرائی اور وسعت کے اس نقدان سے ہم آہنگ ہوئی جو نئے شعراء میں اکثر موجود ہے تو اعتراضات کی گنجائش نکلی۔ گویا ابھی ایک تجربہ تکمیل کو پہنچا بھی نہ تھا کہ تجربہ کرنے والوں کے دعووں نے مخالف بھی پیدا کر دیئے۔

گھریلو زندگی تخریب اور نئی خواہشات کی تشنگی۔ یہی دو باتیں مختلف صورتیں اختیار کر کے ہر نئے شاعر کے کلام اور حالات میں دکھائی دیتی ہیں۔ زندگی میں ہر شخص کو کسی نہ کسی سہارے کی ضرورت ہے۔ پہلے اقتصادی لحاظ سے پرانے منظم طریقے سہارا تھے وہ نہ رہے اور مقابلہ کا دور آ گیا۔ پہلے نوعی لحاظ سے گھریلو زندگی سہارا تھی اس میں ایک دلجمعی تھی، وہ دلجمعی نہ رہی اور اس کے ساتھ ہی تعلیم نسواں اور سینما نے مل کر لذت کی نئی راہیں دکھائیں وہ راہیں جن کو دور سے دیکھنے کی اجازت ہے لیکن جن پر چل کر زندگی کے مکمل کرنے کی ممانعت۔ یہ پہلو بھی تشنہ رہا۔ پہلے ادب کے نئی پہلو میں شعر کے معین دائرے تھے وہ دائرے مٹ گئے یا ایک دھندلکے میں جا چھپے اور نفسا نفسی کے عالم میں نئے اصول نہ بن سکے۔ یہ سہارا بھی نہ رہا۔ اس حالت میں نیا شاعر ڈولنے لگا اور دنیا کا تو اصول ہی یہی ہے کہ جسے ٹھوکر لگے وہ اسے دھکا دیتی ہے تاکہ وہ منہ کے بل گرے۔

چنانچہ پہلے سہاروں کے نعم البدل کی کمی کا اظہار ہر نئے شاعر کے کلام میں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے لیکن اس میں نئی شاعری کا کوئی قصور نہیں اور اگر افادیت ہی مقصود ہو تو اس کی افادیت سے کبھی انکار نہیں۔ نئی شاعری ایک مسلسل تجربہ ہے۔ خامیاں اس میں ہو سکتی ہیں، ہر تجربے میں ہوتی ہیں لیکن اس کی خوبیاں بھی اہمیت رکھتی ہیں۔ کیونکہ خامیاں تو وقت کی جانچ پڑتال کے بعد دور ہو جائیں گی اور خوبیاں پہلے سے نمایاں اور مستحکم۔ اس کے لئے ہمیں اس وقت تک انتظار کرنا ہو گا جب تک کہ ہم سیاسی، سماجی اور انفرادی زندگی کے تانے بانے کو نہ سلجھا لیں اور اس دوران ہمیں ہمدردانہ انداز نظر رکھتے ہوئے اس حقیقت کو بھی یاد رکھنا ہو گا کہ نئی شاعری

اپنے بلند اور وسیع امکانات کے باوجود ابھی ایک تجربہ ہے۔ ایک ایسا تجربہ جس سے فوری تکمیل کی توقعات بے معنی اور نامناسب ہیں اور جس کا مستقبل یقیناً روشن دکھائی دے رہا ہے۔ لیکن یہ سب کامیابی نئے شاعروں کے ہاتھ میں ہے اگر وہ بات کے ہر پہلو کو دل لگا کر دیکھیں، خلوص سے اس پر غور کریں اور دلجمعی سے آگے بڑھیں تو چاہے کچھ بھی ہو میدان انہی کے ہاتھ میں رہے گا۔

جدید اردو شاعری

ن۔م۔ راشد

آج بھی جب جدید اردو شاعری پر بات کی جائے تو حالی اور آزاد کا ذکر ناگزیر ہے۔ ہر چند کہ دونوں کا تعلق کم وبیش پچھلی صدی عیسوی کے اردو شعراء کے اس حلقے سے ہے جنہیں دورِ جدید اور ماحول سے وابستگی کا شعور تھا انہوں نے طے کر لیا تھا کہ وہ اپنی شاعری میں اپنے دور کی جھلکیاں پیش کریں گے اور دورِ جدید کے تقاضوں کی نمائندگی کریں گے۔ روایتی شاعری کے برعکس جن کی وہ مذمت کرتے تھے۔ انہوں نے خود کو سماج کے سامنے ذمے دار قرار دیا اور اس طرح وہ عصرِ جدید کے مسائل میں الجھ کر رہ گئے۔

روایت سے ان کی بغاوت اور نوعِ انسانی کے لیے اپنی ذمہ داریوں کا احساس، جدید جذبے کا ایک ابتدائی اظہار تھا جس نے ہماری شاعری کو نہ صرف مستقل طور پر متاثر اور INSPIRE کیا بلکہ اس کی موجودہ ہمہ گیریت اور رچاؤ میں بہت کچھ اضافہ کیا۔ حالی اور آزاد کے بعد جدید شاعری کی راہ میں اقبال کو ایک سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ اقبال کی شاعری میں روایت سے بغاوت کا عنصر نمایاں نہیں ہے بلکہ روایت کو جدید تقاضوں میں ڈھالنے کی کوشش ہے۔ لیکن پھر بھی اقبال جدید انسان کی ذہنی اور فکری فتح مندی کا نمائندہ ہے کیونکہ اس نے حیاتیاتی مسائل کی اپنے تجربات اور اپنی فکر کی روشنی میں ایک بار پھر تشریح کی ہے۔

اقبال کے نوخیز ہم عصروں میں شاعروں کا ایک اور حلقہ نظر آتا ہے جس میں اختر شیرانی، جوش اور حفیظ شامل ہیں جو ہر چند منفرد شخصیتوں کے مالک ہیں لیکن پھر بھی وہ روایت سے کلی انحراف نہ برت سکے۔ ان سب کی فکرِ سخن کا آغاز غزل سے ہوا اور اس میدان میں محبت کے تصور سے متعلق ان کا زاویہ لازمی طور پر روایتی تھا لیکن اس کے باوجود یہ شاعر بتدریج جدید آگہی اور تجربوں کی جانب بڑھتے گئے۔

اختر شیرانی تمام زندگی ایک رومان پرور شاعر رہے اور انہوں نے ایک تخیلاتی نسوانی کردار تخلیق کیا جس کا نام کبھی سلمیٰ، کبھی ریحانہ وغیرہ ہوتا تھا۔ اس تخیلی نسوانی کردار کو انہوں نے اپنی شاعری کا مرکزِ عقیدت قرار دیا اور یہ عقیدت اتنی شدید تھی کہ اس نے انہیں تقریباً عربی شاعروں سے مماثل کر دیا۔ ان کی شاعری میں اپنے راجستھانی مقامِ پیدائش سے محبت کی وجہ سے ایک وطنی تفاخر کا رنگ جھلک آیا ہے اور ساتھ ہی چناب کے کنارے آباد بگات سے بھی انہیں لگاؤ تھا جہاں ان کے خوابوں کی ملکہ رہتی تھی۔ اگرچہ وہ شخصی آزادی کے قائل تھے لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ ان کی شاعری میں جنسی اقدار سے

متعلق ایک انتہائی پاکیزہ اور منزہ تصور موجود ہے۔

جوش کے ہاں بنیادی طور پر خالصتاً مذہبی الجھنیں ہیں۔ ایک طرف تو وہ دہریے ہیں اور دوسری طرف حسین ان کے عظیم ہیرو اور آئیڈیل ہیں۔ لیکن ہمارے دور کے بہت کم ایسے شاعر ہیں جنہوں نے سیاسی آزادی کے لئے جوش سے زیادہ جوش و خروش سے کام کیا ہو یا اس کی خواہش رکھتا ہو۔ ایک اور عنصر جو ان کی شاعری کا خاصہ ہے وہ انکی انسانیت پرستی ہے جس کی نوعیت جدید نہیں بلکہ قدیم ہندوستانی تصوف سے لگا کھاتی ہے۔ مجموعی طور سے جوش کی شاعری بڑی شاندار اور باوقار ہے لیکن ان کے ہاں ذہنی فکر کا شدید فقدان ہے۔

حفیظ جالندھری بنیادی طور پر ایک نغمہ نگار ہیں لیکن انہوں نے مختلف اوقات میں مصلح، مذہبی، مورخ اور محب وطن کا رول ادا کیا ہے۔ آج کے بہت سے شعراء اپنی شعری نغمگی کے شعور کے لئے حفیظ کے مرہون منت ہیں جو حفیظ کی شاعری کا نمایاں عنصر ہے اور جو ان کے گیتوں اور نظموں میں زیادہ جھلکتی ہے۔

ایسے زمانے میں جب کہ ایک طرف تو شاعر پہلے ہی سے میدان پر چھائے ہوئے تھے، ادھر ۲۰ء کے بعد کے سالوں میں اردو شاعری میں ایک بہت خفیف سی تبدیلی رونما ہوئی۔ ہر چند اس تبدیلی کی ابتدا و بے حد نرم تھی لیکن وقت کے ساتھ یہ تبدیلی ایک زبردست انقلاب کی صورت اختیار کر گئی اور اس نے حالی اور آزاد کے لائے ہوئے انقلاب کو بھی بہت پیچھے چھوڑ دیا۔ بعض لحاظ سے یہ انقلاب آزاد اور حالی کے لائے ہوئے انقلاب ہی کا ایک سلسلہ تھا کیونکہ اس کے پیچھے بھی یہی مقصد کارفرما تھا کہ روایت سے بغاوت کر کے شاعری کو ماضی کی بندشوں سے آزاد کیا جائے لیکن ان معنوں میں ذرا مختلف تھا کہ اس کے لانے والے زیادہ مضطرب اور بے چین تھے۔ یہ انقلاب بھی نوجوان لائے جو اگرچہ علیحدہ علیحدہ کام کر رہے تھے لیکن ان میں تصوراتی یکسانیت موجود تھی۔

یہ شاعر ان متضاد اور نئے فکری اسلوبوں کا نتیجہ تھے جو اردو ادب میں داخل ہو چکے تھے ان میں سے کئی نے مغربی تعلیم حاصل کی تھی اور بعض نے انگریزی ادب کا سخت مطالعہ بھی کیا تھا۔ ساتھ ہی ان کے ذہن کے دروازے نئی معلومات کے لئے کھلے تھے اور یہ وہ فکری پہلو ہے جس میں انہیں اور حالی کو بہت کامیابی نصیب ہوئی تھی۔ نئے نئے علوم مثلاً نفسیات اور نفسیاتی تجزیہ جو علم کا نیا معیار قرار پاتے تھے اور اس کے ساتھ ساتھ ملکی اور غیر ملکی سماجی اور سیاسی تحریکوں کا شعور اور ان میں عملی حصے نے مل کر انہیں ایک ایسی نئی آگہی دی جو حالی، آزاد اور اقبال کی شعوری کیفیات بالکل مختلف اور روایتی شاعری کی راہ سے مکمل علیحدگی کے مترادف تھی۔

۳۰ء کی اس تحریک کو ۳۶ء تک پہنچنے میں دو محاذوں کا سامنا کرنا پڑا اور جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں بعض پہلوؤں سے اس کا مقصد حالی ہی کی تحریک کو آگے بڑھانا معلوم ہوتا تھا مثلاً روایت سے بغاوت اور سماجی ذمہ داریوں

کا احساس ۔ لیکن بعض دوسرے پہلوؤں سے یہ تحریک خود حالی سے بغاوت کے جراثیم بھی اپنے اندر رکھتی تھی چنانچہ شاعروں کی دو مختلف جماعتیں نمودار ہونا شروع ہو گئیں ۔ ان میں سے ایک کے نزدیک ادب کی مکمل آزادی اثاثِ اعتقاد تھی ، چاہے وہ روایت سے "آزادی ہو یا اسلوب سے ۔ اس جماعت نے اپنی کوششوں کو نئے موضوعات کی تلاش اور نئے اسلوبوں کی جستجو اور اظہارِ خیال کے نئے طریقوں کی فکر کی طرف مرکوز کر دیا اور اپنی تخلیقات میں نئے جذباتی اور فکری تجربات کو سمو دیا اور اس طرح ان کی تجرباتی فکر نے اردو شاعری میں شعر کی نئی صورتوں کا تعارف کرایا ۔ اس میدان میں سب سے پہلے جو شاعر نظر آتے ہیں ان میں میرا جی ، ڈاکٹر خالد اور راقم الحروف شامل ہیں جن کے متعلق یقین کیا جا رہا ہے کہ ان لوگوں نے مختلف انداز میں آج کی اردو شاعری پر ایک نمایاں اور گہرا اثر ڈالا ہے ان میں ہر ایک کو روایت پر چاہے وہ کسی شکل میں ہو ۔ اعتماد اور اعتقاد نہیں تھا اور اردو شاعری میں روایت کا مطلب تھا مشترکہ سمبل ، مشترکہ حکایتیں ، محبت کا ایک مقررہ معیاری رویہ ، بندھا ٹکا اسلوب اور زندگی اور اس کے متعلقات کے بارے میں فیقتی سمیت ان نئے شاعروں نے اپنے انفرادی انداز پر زور دیا ہر چند کہ وہ ابھی تک اقبال کے سائے تلے رہے تھے اور روایتی اسکول کے شاعروں کا ایک بڑا گروہ اب بھی ایک دوسرے کی نقل اتارنے میں مشغول تھا اور اس نقال پر فخر مند بھی ۔

ان تین شاعروں میں میرا جی صرف ایک شاعر ہی نہیں تھا بلکہ اپنی جگہ ایک مکمل ہنگامہ تھا ۔ اس زمانے میں جب کہ ان تین شاعر والے اردو میں آزاد شاعری کا تعارف کرایا ، میرا جی نے باقی دونوں کے مقابلے میں بڑے دھڑلے سے اس نئی طرز کو استعمال کیا ۔ اگرچہ میرا جی نے باقاعدہ تعلیم بہت تھوڑی سی پائی تھی لیکن انہوں نے اپنی ذاتی مساعی سے انگریزی شاعری ، نفسیاتی تجزیے اور قدیم ہندو ثقافت کا گہرا علم حاصل کر لیا تھا جو اگرچہ اپنی اپنی جگہ بہت متضاد چیزیں ہیں لیکن ان کی شاعری میں اس طرح نمایاں ہیں کہ ان کو علیحدہ علیحدہ امتیاز کرنا ناممکن ہے ۔ انگریزی شاعری سے انہوں نے اپنے شعور کا ادراک حاصل کیا اور آزاد شعر کا استعمال سیکھا ۔ جدید نفسیاتی تجزیوں سے انہوں نے فطرتِ انسانی کے عمیق اور اتھاہ گہرائیوں کی آگاہی حاصل کی اور قدیم ہندو ثقافت نے میرا جی کو ان کی شاعری کے لئے موضوعات اور ماحول دیا کہ میرا جی بہت کچھ کہا اور لکھا ۔ ان کی زیادہ تر تخلیقات ان کے خاندان والوں کی لاپرواہی سے ضائع ہو گئیں اور کچھ ابھی تک ان کے دوستوں کے قبضے میں ہیں جن کے شائع ہونے کی نوبت ابھی تک نہیں آئی ۔ ان کی شاعری کے صرف دو مجموعے اب تک شائع ہو سکے ہیں : "میرا جی کی نظمیں" اور "میرا جی کے گیت" جو ان کی شہرت اور کثرتِ تخلیق کی حکایتوں کے مقابلے میں بہت مختصر اور قلیل ہیں ۔ میرا جی اپنے آسان اسلوب کے باوجود ایک ادق شاعر مشہور ہیں حالانکہ ان کا کلام انتہائی عام فہم اور عوامی زبان میں ہے ۔ آخری بات یہ کہ میرا جی نے نہ صرف جان بوجھ کر اجنبی موضوعات پر مبہم اور غیر واضح انداز میں طبع آزمائی

کی ہے بلکہ وہ خود بھی پیچیدہ اور غیر واضح تھے اور ان کا ابہام فکری ہونے سے زیادہ جذباتی ہے۔

ڈاکٹر خالد کا آغاز شروع میں بہت امید افزا تھا لیکن بہت جلد واضح ہو گیا کہ ان کی شاعری صرف اسلوب کے تجربے تک محدود تھی اور اس میں اظہار کی سچی خواہش کا شدید فقدان تھا۔ ان کے ابتدائی دور کی بعض نظمیں نیم فلسفیانہ ہیں اور بلاشبہ ان میں زندگی کی آگہی اور اس کے تقاضوں کا شعور بھی پایا جاتا ہے لیکن ان کے آخری دور کے کلام میں جذباتی رچاؤ اور فکری تجسس دونوں کا فقدان ہے۔

اپنے بارے میں آپ بات کرنا ایک کھلی ہوئی بدذوقی ہے لیکن جدید آزاد شاعری کے متقدمین کی حیثیت سے گفتگو کی کڑیوں کو ملانے کی خاطر میں اپنی کوششوں کا ذکر کرنے پر مجبور ہوں تاکہ تسلسل برقرار رہے اور کوئی درمیانی کڑی غائب نہ ہونے پائے۔ میرا پہلا مجموعۂ کلام ماورا سن ۴۲ء کے لگ بھگ شائع ہوا تھا اور شاید اردو ادب میں یہ پہلا باقاعدہ مجموعہ تھا جو آزاد شاعری کی تخلیقات پر مشتمل تھا۔ شروع شروع میں جب آزاد نظمیں اردو رسائل میں شائع ہونا شروع ہوئیں تو نقادوں نے انہیں چند سر پھرے نوجوان شاعروں کی بیکار کوششوں پر محمول کیا اور ان پر اپنے کسی ردِ عمل کا اظہار نہ کیا لیکن جب ماورا شائع ہوئی تو سناٹے میں رہ گئے۔ آپ میں سے بہت سے واقف ہوں گے کہ ماورا پر سخت تنقیدیں کی گئیں اس کا خاکہ اڑایا گیا۔ یہاں تک کہ ادب شناسوں کی ایک نئی نسل نے ماورا کو سمجھنے کی پہلی بار سنجیدگی سے کوشش شروع کی۔ ایسے نقاد میدان میں آئے جنہوں نے ماورا کو برداشت کیا اور ایسے شاعر پیدا ہوئے جنہوں نے اس کی تقلید کی۔ ماورا کی اکثر نظمیں نفاتی تھیں اور ان میں حب الوطنی کے تھوڑے بہت جذبے کی جھلک کے علاوہ جدید سیاسی اور سماجی تعلقات کو سمجھنے کی خواہش کا اظہار تھا۔ ان حضرات نے جو شاعر کو ایک مفکر کے بجائے تفریح کا ذریعہ سمجھتے ہیں ماورا کی بعض نظموں کو مبہم اور بعض کو غیر اخلاقی قرار دیا۔ ویسا ہی الزام جو کہ میرا جی کی نظموں پر لگایا گیا تھا اور ان حضرات نے جو شاعروں کو راہنما اور معیار قائم کرنے والے کا درجہ دیتے ہیں مجھ پر یہ الزام لگایا کہ میں فراریت کی تبلیغ کر رہا ہوں۔ اس دور میں بہت سے ایسے پڑھنے والے بھی تھے جو آزاد شعر کی تکنیک سے واقف نہ تھے اور ماورا کی بعض نظموں کو صحیح طور پر پڑھ بھی نہ سکتے تھے حالانکہ وہ روایتی انداز کی غزلوں کو ہر وقت گنگنا سکتے تھے۔ چنانچہ یہ لوگ ان نئے تجربوں سے مستفید نہ ہو سکے جو جدید شاعری نے کئے اور نہ ہی وہ خود کو جدید شاعری کے تصوراتی عنصر سے ہم آہنگ کر سکے جس کی جدید شاعری مبلغ تھی۔ اس کے علاوہ بعض پڑھنے والوں کو یہ یقین کرنا بھی مشکل ہو گیا تھا کہ کوئی شاعر اپنی سرگزشت اور واردات کے علاوہ بھی کچھ کہہ سکتا ہے۔ چنانچہ انہیں میری نظموں میں خود کلامی کا ڈرامائی عنصر بھی مفقود نظر آیا۔ میرا دوسرا مجموعہ ایران میں اجنبی سن ۵۶ء میں شائع ہوا جس میں زمانہ جنگ کے ایران کے متعلق کینٹوز ذاتی محسوسات سے زیادہ مملو نہیں ہیں بلکہ زیادہ واضح امکانات کے حامل ہیں۔ ان کینٹوز میں غیر ملکی اقتدار کے جوئے کے نیچے دبے ہوئے

ایشیا کے مسائل اور دنیا کے اس حصے میں غیر ملکی سیاسی مفادات کی چپقلش کا احاطہ کیا گیا ہے۔

دوسرا محاذ نام نہاد ترقی پسندوں کا تھا۔ اس گروپ میں ایسے شاعر شامل تھے جو نئی اقدار لے کر اٹھے تھے اور جنہوں نے غیر معمولی ہمت اور جرأت سے کام لیا تھا لیکن بہت جلد یہ محض نعرے بازوں اور ایک مخصوص نظریئے کے مبلغوں میں بدل کر رہ گئے۔ چنانچہ ان کی شاعری کے موضوعات اپنی اندرونی افتاد اور رونمائی کے بجائے غیر ملکی نظریات اور دباؤ پر منحصر تھے۔ بظاہر ان کی شاعری کا ایک مخصوص نظریہ تھا اور انہوں نے اس کا کھلا ہوا اعتراف کیا کہ وہ ادب کو نظریئے کی اشاعت کے لئے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ ان میں سے کچھ نے بلاشبہ خلوص اور اعتقاد سے کام لیا لیکن ان کی تخلیقات محض سطحی اور بعض اوقات صحافیانہ ہوتی تھیں۔ اس تحریک نے بھی اردو ادب اور شاعری پر بلاشبہ ایک نمایاں اثر ڈالا۔ لیکن بدقسمتی سے وہ اچھے شاعر اور ادیب نہ پیدا کر سکی۔ فیض احمد فیض جن کا اس ترقی پسند حلقے سے نزدیکی تعلق ہے اس سے مستثنیٰ ہیں اور ان پر میری رائے کا اطلاق نہیں ہوتا۔ فیض کو ایک اہم شاعر کہا جا سکتا ہے چاہے وہ کسی تحریک سے متعلق ہوں یا نہ ہوں ایک بات تو یہ کہ فیض کسی خاص سیاسی فلسفے کے حامل شاعر نہیں ہیں اور نہ وہ کسی صورت میں بھی اس سیاسی نظریئے کو فارمولے یا نعرے میں تبدیل کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ طبعی طور پر رومان پسند ہیں اور ہر کوئی ان کی شاعری سے رومان پسندی اور نام نہاد سماجی حقیقت پسندی کے ٹکراؤ کا اندازہ لگا سکتا ہے۔ نیز وہ ان باتوں کے استعمال سے بچتے ہیں جو ترقی پسندوں اور مارکسی نظریات کے حامل شاعروں اور ادیبوں کا طرۂ امتیاز ہیں۔ ان کے تخیل کا انحصار ان کے فوری تجربات پر ہو رہا ہے لیکن وہ MYTH کے لئے حیرت انگیز طور پر تصوف کی طرف رجوع ہو جاتے ہیں۔ جہاں تک ان کے اسلوب کا تعلق ہے وہ بھی حافظ کی طرح ویسا ہی ہے اور وہ اسی کی طرح بہت سی باتیں کرتے ہیں۔ اگرچہ دونوں کے مقاصد میں بنیادی اختلاف ہے ان کا پہلا مجموعہ کلام "نقشِ فریادی" اسی کے ساتھ ہی شائع ہوا تھا اور راقم الحروف کو "نقشِ فریادی" کا پیش لفظ لکھنے کا فخر حاصل ہے اس کے بعد ان کے دو مجموعے اور شائع ہوئے جو ان کے اس کلام پر مشتمل ہیں جو عالمِ محبوسی میں کہا گیا تھا ان کی شاعری کا غالب عنصر آزادی کی زبردست خواہش اور سماجی تبدیلیوں کی تمنا کا آئینہ دار ہے لیکن ترقی پسند گروپ کے دوسرے شاعروں کے برعکس فیض کے مزاج میں قنوطیت کا شائبہ بھی نہیں ہے حد تو یہ ہے کہ جیل میں بند رہنے کے باوجود بھی ان کے مزاج میں تلخی اور غصہ پیدا نہ ہوا۔

جو لوگ فیض کے نقشِ قدم پر چل رہے ہیں ان کے زمرے میں احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، احمد راہی اور ابنِ انشا وغیرہ کا نام لیا جا سکتا ہے۔ جو بات ان شاعروں کو دوسروں سے ممتاز کرتی ہے وہ ان کی انسان دوستی، عوام کے روزمرہ کے مسائل کا صحیح احساس اور بھوک اور دیگر ضروریاتِ زندگی کے بارے میں ترحم کا جذبہ جنہیں مفاد پرست لالچیوں نے نرغے میں لے رکھا ہے نیز ان شاعروں کا رجائی ہونا تخیل اور جدید عصر کا ادراک بھی انہیں دوسروں سے ممتاز کرتا ہے جو حب الوطنی کے جذبے سے لبریز ہے اور ایک روشن مستقبل کی خاطر حال سے غیر مطمئن۔

نوجوان شاعروں میں میرے خیال میں سرفہرست نام مختار صدیقی کا ہے جو کہ موسیقی اور ہیئت پر مؤثر نظمیں اور موہن جو داڑو اور ٹھٹھہ کی تباہی پر منظوم ڈرامے سپرد قلم کر چکا ہے۔ مختار صدیقی کی بعض ابتدائی نظمیں تقسیم ہند کے ہنگاموں سے بھی متعلق ہیں اور ان تکلیفوں اور اذیتوں کی آئینہ دار ہیں جو اس ہنگامی دور میں عوام کو پہنچیں۔ یہ نظمیں گہرے رنج و غم کے احساس کا نمونہ ہیں اور وجودیت کے مقصد کی یکسر مخالف۔ حال ہی میں اس نے پنجابی طرز سی حرفی پر کام شروع کیا ہے جو تیس مصرعوں یا بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ اور اس کا ہر بند حرف تہجی میں سے ایک سے شروع ہوتا ہے۔ مختصراً مختار صدیقی ہر لحاظ سے ایک جدید شاعر ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ کئی پہلوؤں سے اسے روایت پرست بھی کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس کی شاعری میں ماضی کیلئے ایک قسم کی بیچینی (NOSTALGIA) پائی جاتی ہے نیز۔ اس کی نظموں کا انداز جدید سے زیادہ کلاسیکی ہے اور اس کا رتبہ ایک قادر الکلام مشاق شاعر کا ہے۔

دوسرے نئے شاعروں میں جو تکنیکی اعتبار سے تو مختار صدیقی کے ہم پلہ ہیں لیکن جنہوں نے غیر معمولی قوتِ تخیل کا اظہار کیا ہے عزیز حامد مدنی ہیں، جو اپنے پیچیدہ ہوئے اسلوب اور غیر معمولی انسانی ہمدردی کیلئے مشہور ہیں، جعفر طاہر جو ساری دنیا کی تاریخ کو ایذرا پاؤنڈ کی طرح کنٹیوز میں سمونے کی کوشش میں مصروف ہیں، عبدالعزیز خالد جو اپنے بنیادی موضوعات یونانی شاعری اور قدیم پیمانوں سے لیتے ہیں لیکن تکنیکی اعتبار سے تعقل اور لا پرواہ ہیں، منیر نیازی جو بیحد حساس اور بیزار ہیں۔ رضی ترمذی جو لفاظ مگر مبہم اور غیر واضح ہیں، جیلانی کامران اور افتخار جالب وغیرہ جو کہ اگرچہ بالکل نوارد ہیں لیکن موضوعات اور اسلوب اظہار کے لئے برابر ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں۔

خلاصۂ کلام یہ کہ جو چیز۔ اردو شاعری کے قاری کو سب سے زیادہ متاثر کرتی ہے وہ سماجی ماحول کا بڑھتا ہوا شعور اور عام طور پر بدلتے ہوئے انسانی اقدار کا ادراک ہے ہم میں بلاشبہ غالب اور اقبال جیسے عظیم شاعر نہیں ہیں لیکن ہمیں اس کمی کا افسوس بھی نہیں ہے اس لئے کہ ہمارے شاعر اس قابل ہیں کہ وہ ہر موضوع پر لکھ سکیں۔ آزادی کے نئے ماحول کی ترجمانی کر سکیں جس نے انہیں آزادانہ اور بے تکلفانہ اظہار خیال کے قابل کر دیا ہے۔ موجودہ دور کے سارے شاعروں کو البتہ وہ آسائش اور سہولتیں مہیا نہیں جو ان میں اپیچ اور توانائی پیدا کر سکتے ہیں اعلیٰ تعلیم کے تمام تر ذرائع مہیا ہیں اور سب شاعر تعلیم حاصل کرنے کے قابل بھی نہیں۔ موجودہ شاعروں میں سے اکثر متوسط طبقے کی پیداوار ہیں جس کے سبب وہ اپنے گردوپیش کے مسائل کی زیادہ حس رکھتے ہیں اور جس کی روک ٹوک ایک غلط اقدام ہوگا۔ بدقسمتی سے ہمارے شاعروں کی رہنمائی کے لئے صحت مندانہ تنقید کی بڑی کمی ہے۔ مشاعروں کے سامعین کی تعداد اگرچہ کبھی کم نہیں ہوتی لیکن ان کی تعداد یقیناً شاعری کو روایتی انداز کی طرف موڑ سکتی ہے۔ مشاعروں میں حاصل کی ہوئی ہر دلعزیزی شاعر کو ذہنی طور پر کاہل بنا دیتی ہے اور وہ اعلیٰ معیاری تخلیقات کرنے میں سستی برتنے لگتا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ اگرچہ ہمارے شاعر جدید تقاضوں سے بخوبی واقف ہیں اور انہیں موضوعات کے انتخاب میں بھی متنوع مواقع حاصل ہیں لیکن وہ فنی جسارت سے لاپرواہ نظر آتے ہیں جو ہماری شاعری کی بعض بدیہی ضروریات میں شامل ہے۔

نوٹ: میں نے اپنے مضمون میں صرف پاکستانی اردو شاعری سے بحث کی ہے کیونکہ میں امریکی ادب کی طرح پاکستانی ادب کو بھی ہندوستانی ادب سے بالکل الگ خیال کرتا ہوں۔

اُردو شاعری آزادی کے بعد

احمد ندیم قاسمی

آزادی سے پہلے کا دور اور پھر آزادی کے فوری بعد کا زمانہ اپنے دامن میں وحشتناک واقعات لے کر آیا۔ ان واقعات کا اثر دانشوروں پر یکساں نہیں ہوا۔ اس نئے ماحول میں بہت سے ادیب اور شاعر اس عظیم تاریخی انقلاب کی اہمیت کو مکمل طور پر نہ سمجھ سکے۔ جس سے ہمارے عوام دوچار ہوئے تھے۔ برصغیر کا ایک بڑا حصہ فرقہ وارانہ فسادات کا شکار ہو گیا تھا۔ ہمارے بعض ادیب اور شاعروں کو اس عارضی دیوانگی نے بدحواس کر دیا۔ لاکھوں انسانوں کی تباہی اور بربادی نے ان کے حساس ذہن کو ایک عظیم معاشرتی تغیر اور انسانی غم سے پُر کر دیا۔ ملک میں ایسے خانماں برباد مہاجرین کا تانتا بندھ گیا جو اپنا گھر بار سب کچھ لٹا کر یہاں آئے تھے۔ ان سانحوں سے بھی ہمارے شعرا خاصے متاثر ہوئے۔ گو کہ وہ ان تمام زحمتوں سے خوب واقف تھے۔ جو آزادی کے ساتھ ہی عالم وجود میں آئی تھیں لیکن پھر بھی رہ رہ کر ان کے تخیلات پر وہ عظیم انسانی المیہ ہی چھایا رہا۔ جس کا دامن خون سے تر تھا ان دانشوروں نے اسی لئے اس قتل عام پر خون کے آنسو بہائے۔ انسانی محبت اور انسان دوستی کی اعلیٰ قدریں انہیں بے حد عزیز تھیں اور آزادی سے پہلے کی اردو شاعری میں انہوں نے اِن اقدار کی وسیع پیمانے پر مدح سرائی بھی کی تھی۔ آج یہی قدریں برصغیر کے مختلف علاقوں میں گلی سڑی لاشوں کے روپ میں لاچار اور بے بس بکھری پڑی تھیں۔ ہمارے شعراء سے یہ دیکھا نہ گیا۔ بہت سے شعراء جذباتیت اور زود رنجی کی طرف مائل ہو گئے۔

ان کی اعصابیت اور چڑچڑے پن پر تنقید ہوئی تو ان نکتہ چینی اور ناقد حضرات کے غم و غصے کے خلاف ان میں بڑا شدید ردعمل ہوا۔ ان ہی کی صفوں میں ایسے بھی تھے۔ جنہوں نے ہم عصر ہنگاموں سے پیدا ہونیوالی تکلیف دہ، سوہانِ روح حقیقت کو نظر انداز کرنا پسند کیا۔ چنانچہ جو شاعری ان لوگوں نے کی وہ اس دور کی زندگی کی جھلکیوں سے عاری تھی۔ یہ حضرات اپنے ماحول سے قطعی طور پر بے تعلق سے رہے۔ حتیٰ کہ ان لوگوں

نے آزادی کے موضوع پر بھی مطلق طبع آزمائی نہیں کی۔ صرف اس ڈر سے کہ کہیں ان پر سیاسی بکھیڑوں میں الجھنے کا الزام نہ عائد کر دیا جائے۔ حقائق سے اس قسم کی چشم پوشی اور کوتاہ نظری کی وجہ سے اُردو شاعری میں کلبیت پروان چڑھی۔ اپنے پراگندہ ذہنوں میں سکون کی تلاش میں بعض شاعروں نے اپنے ہی ذہنی خول میں پناہ لی۔ اسی دوران میں ان کے گردو پیش کی دنیا میں غم و غصہ کی جگہ بڑھتی ہوئی محرومی اور ناکامی کے احساسات نے لے لی۔

مختلف دبستانِ خیال سے تعلق رکھنے والے شاعروں نے مروجہ حالات پر گرما گرم بحثیں کی ہیں۔ یہ تبادلۂ خیال آج بھی کسی حد تک جاری ہے۔ ظاہری طور پر تو یوں لگتا ہے۔ جیسے وہ اپنے ردِ عمل کو صحیح اور جائز ثابت کرنے کی کوشش میں اپنے شاعرانہ مطمع نظر کی حمایت کر رہے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ محسوس بھی ہوتا ہے جیسے بڑی حد تک ان لوگوں نے ایک حقیقت کو نظر انداز کر دیا ہے۔ وہ یہ کہ بڑھتا ہوا احساس محرومی اور ناکامی بڑی حد تک ان کے فن کا محرک ثابت ہوا۔ چنانچہ اسی دور میں بہت سے پاکستانی شعراء نے شکستہ امیدوں اور پامال شدہ جذبات، احساسات ناکام آرزوؤں اور مایوس تمناؤں کے سہارے شاعری کی۔ اس میں شک نہیں کہ اظہارِ بیان کے لئے ہر ایک نے اپنی بساط کے مطابق انفرادی اسلوب اختیار کیا لیکن اس کے ساتھ ہی سب کے سب محرومی اور ناکامی کے موضوع ہی میں کھوئے رہے۔ اس دور کی شاعری میں صحیح اور سچی شاعری کی ایک مناسب مثال بھی نہیں ملتی جو متذکرہ بالا حقیقت کو جھٹلا سکے۔

اس احساسِ محرومی اور ناکامی کی وجوہات کیا تھیں۔ اس کا ہمارے ادیبوں اور نقادوں نے بڑا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ اس ذہنی انتشار اور احساس محرومی کی جڑیں دراصل ملک کے پریشان کن سیاسی حالات میں مضمر تھیں اپنے گردو پیش کی تاریکی میں نئی امیدوں کی روشن شعاعوں کو عالمِ وجود میں لانے کی کوشش میں سیاسی استحکام اور شہری معاشرتی آزادی شعراء کے لئے مشعلِ راہ ثابت ہو سکتی تھی۔ اگر اس دور میں ہمارے یہاں سیاسی استحکام ہوتا تو ہماری شاعری پر اس کا بڑا دور رس گہرا اور صحت مند اثر پڑتا۔ ہمارے شعراء نے تو اس عبوری دور میں بھی دیکھا کہ چاروں طرف سیاسی گٹھ جوڑ تھے اور اعلیٰ ترین حلقوں میں سازشوں کا جال بچھا ہوا تھا۔ چنانچہ اس طرح محرومی اور ناکامی پر احساسِ شکست چھا گیا۔ اگر یہ انتہائی مایوس کن حالات طول پکڑتے تو یہ پاکستان جیسے نئے ملک کے مستقبل کے لئے تباہ کن ثابت ہو سکتے تھے۔ مختلف دبستانِ خیال سے وابستہ شعراء پر ان حالات کا بڑی شدت سے اثر ہوا۔ ان میں مختلف فلسفیانہ نقطۂ نظر رکھنے والے شعراء بھی شامل

تھے۔ مثلاً تجریدی، ترقی پسند، مذہبی اور غیر مذہبی، غرضیکہ ہر قسم کی ذہنیت والے شاعر گرد وپیش کے ماحول سے متاثر ہوئے۔ ایسے شعراء پر بھی اس دور کے حالات کا بڑی شدت سے اثر ہوا جن کا اپنا کوئی نظریہ نہیں تھا۔ ان سب نے حتی المقدور، حالات اور ماحول کی تبدیلی کی آرزو کی۔ کئی دانشوروں نے تو کھلم کھلا انقلاب کی دعائیں مانگیں۔ لیکن چونکہ نہ کسی قسم کے انقلاب کی امید ہی تھی اور نہ انہیں اس کا مکمل احساس ہی تھا کہ ان کے گرد وپیش کے ماحول کو کن چیزوں کی ضرورت ہے اس لئے یہ سب لوگ یکے بعد دیگرے ایک عجیب بے حسی کا شکار ہوگئے۔ کبھی کبھی یہ بھی ہوتا کہ یہ لوگ یکایک خواب غفلت سے چونکتے اور ہمارے ادیبوں کی تخلیقی صلاحیتوں کی گہرائیوں کے بارے میں طویل بیکار بحث مباحثوں میں اُلجھ جاتے۔ کسی واضح ذہنی تحریک کی عدم موجودگی میں نقادوں نے شاعروں کی برادری کی سرزنش شروع کردی۔ ان کی بے حسی اور خاموشی کے لئے انہیں آڑے ہاتھوں لیا۔ اسی دوران میں شاذ ونادر ہی کسی نے تخلیقی میدان کے اس خلاء کی چھان بین کرنے کی سنجیدگی سے کوشش کی۔ دراصل بات یہ تھی کہ بعض حساس شعراء جو تمام معاشرتی اور تاریخی دھاروں سے اچھی طرح واقف تھے۔ بین الاقوامی حالات کی روشنی میں اپنے سیاسی لیڈروں کا نفسیاتی جائزہ لے رہے تھے۔ انہیں اپنے اظہار بیان کے لئے نت نئے موضوعات کی تلاش تھی۔ پرانی قدریں زوال پذیر تھیں اور نئی اقدار آہستہ آہستہ واضح صورت اختیار کر رہی تھیں جس کی وجہ سے ادبی دنیا میں ایک طرح کا ذہنی خلاء پیدا ہوگیا تھا اسی دور میں بعض شعراء ایسے بھی تھے۔ جن کی آواز مستقل سنائی دیتی رہی۔ لیکن ان کے کلام میں ٹھوس حقائق سے زیادہ کھوکھلا پن تھا۔ یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے حقائق سے فرار اختیار کیا تھا۔ بڑے ہی افسوس کی بات ہے کہ ہمارے یہاں شاعروں کی ایک نئی پود ایسی بھی ہے جو شعوری یا غیر شعوری طور پر اسی فراریت پسند، بے مقصد اور بے معنی شاعری سے متاثر نظر آتی ہے۔ اس نسل کے شاعروں پر آگے چل کر اظہار خیال ہوگا۔

نئی قدروں کی تلاش کے اس دور میں، فراریت کے آغوش میں پناہ لینے کی کوشش میں، ایک اہم بات یہ ہوئی کہ غزل کو سنبھالا مل گیا۔ غزل اردو کی کلاسیکی شاعری کی سب سے مقبول اور نہایت نفیس صنف ہے اس کا احیاء بھی اسی دور میں فراریت کی تلاش ہی کے سلسلے میں ہوا۔ اس کی بہت سی وجوہات ہیں۔ غزل اظہار بیان کی نسبتاً آسان صورت ہے۔ شاعر کو غزل کہنے میں کچھ بہت زیادہ محنت نہیں کرنی پڑتی۔ کیونکہ اس کا ہر شعر اپنی حد تک مکمل ہوتا ہے اور اس کا تعلق غزل کے پچھلے یا اگلے شعر سے مطلق نہیں ہوتا۔

اس دور میں مسلسل غزل کو رواج دینے کی بھی کوششیں ہوئیں لیکن یہ نشو ونما نہ پاسکی اور اس

صنف کو کچھ زیادہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ بعض شعراء نے شعوری طور پر اسلوب اور موضوع خیال کے درمیان تسلسل پیدا کرنے کی کوشش بھی کی۔ لیکن ان کی کاوش سے نظم سے مختلف کوئی صنف پیدا نہ ہو سکی۔ یہ تو دراصل وہ صنف ہے جس پر اختر شیرانی مرحوم اور حضرت جوش ملیح آبادی کامیابی سے طبع آزمائی کر چکے ہیں اور یہ ان کی مقبول صنف رہی ہے۔

ان خیالات کے اظہار سے ہمارا مقصد غزل کی مخالفت نہیں ہے۔ ہمیں اس کا اعتراف ہے۔ کہ مغربی دنیا کے برعکس ہمارے یہاں ہزاروں لوگوں کو جو شعر و شاعری سے دلچسپی اور لگاؤ ہے۔ اس کی وجہ صرف غزل ہی کی مقبولیت ہے۔ ہم یہاں صرف اس حقیقت کو واضح کرنا چاہتے ہیں۔ کہ پاکستانی شعرا کی اکثریت ایک خاص دور میں غزل کی طرف رجوع ہوئی۔ غزل کی تو بہت سی صفتیں ہیں اس کی اپنی تشبیہیں ہیں۔ استعارات ہیں، اپنا ایک خاص رنگ ہے جو شاعر کو اظہارِ بیان کے لئے انسانی زندگی کے بے شمار تجربوں کو شعر کے قالب میں ڈھالنے کے لئے بڑا اچھا اسلوب عطا کرتا ہے۔ سنہ ۱۹۵۱ء سے لے کر گزشتہ ۱۹۵۸ء تک کے دور میں غزل کو نئی زندگی مل گئی۔ غزل ہی کے میدان میں ہمارے بہت سے بزرگ اور بڑی حد تک جدید شعرا کو اپنے جوہر دکھانے کا اچھا موقع ملا۔ غزل ہی کے میدان میں انکی صلاحیتیں پروان چڑھیں یہ حضرات نئی تشبیہوں اور نفیس بندشوں کے ساتھ منظر عام پر آئے۔

بعض حلقوں میں خاص طور پر ناقدین کے ایک مخصوص حلقے میں یہ خیال عام ہے کہ حسین غزلوں کی تعداد آہستہ آہستہ گھٹتی جا رہی ہے دوسرے لفظوں میں اچھی غزلوں کی تعداد محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ لیکن یہاں یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ ان مایوس کن حالات کے ہوتے ہوئے بھی شاعر کے لئے اظہار بیان کی ایک معقول صنف کی حیثیت سے غزل کبھی مر نہیں سکتی۔ ہماری ذاتی رائے یہ ہے کہ آئندہ نسلوں کے پاس طویل نظموں کے مطالعے کے لئے کچھ زیادہ وقت نہ ہوگا۔ ایسے میں غزل ہی اردو شاعری کی مقبول ترین صنف رہے گی۔

اب یکایک ہمارے شاعر اسپوتنک کے دور میں داخل ہو گئے ہیں۔ اس ترقی یافتہ سائنسی دور کا تقاضا یہ ہے کہ ہم اپنی روایتوں، آرزوؤں اور تمناؤں اور غور و فکر کے انداز کا دوبارہ جائزہ لیں۔ اس دور میں عقائد اور اقدار کی عظیم الشان عمارت کی بنیادیں ہل گئی ہیں۔ وہ شعراء جنہیں بین الاقوامی حالات اور نت نئی سائنسی ایجادات کے دھاوے کی روشنی میں اپنی معاشرتی اور تاریخی روایتوں کا احساس تھا، صرف ان شاعروں نے مردانہ وار بیباکی سے حالات کا مقابلہ کیا اور نئی قدروں کا مقابلہ کیا اور نئی قدروں کو قبول

لیا۔ لیکن نئی نسل کے شعراء تو سائنس کی اس برق رفتار ترقی کے حملے کو برداشت ہی نہ کر سکے۔ اس کی وجہ سے ان شعراء کی صفوں میں ایک نئی تحریک نے زور پکڑا۔ ابطالی اور تقدیری آشوں پر یقین بڑھانے والی قنوطیت کو پروان چڑھانے والی تحریک۔ اپنے اس مختصر جائزے میں ہم اسی تحریک پر اظہار خیال کریں گے کیونکہ ہماری رائے میں یہ تحریک دوسری تمام ادبی تحریکوں میں اہم ہے۔

بعض ایسے بزرگ شعراء جو بڑا اچھا سیاسی اور ادبی شعور رکھتے ہیں۔ آج بھی بڑی صحت مند اور پرجوش شاعری کر رہے ہیں اور بڑے اعتماد کے ساتھ واضح طور پر نئے شعراء کو بتا رہے ہیں کہ ہمیں سائنسی ترقی سے حواس باختہ نہیں ہونا چاہیئے۔ اگر مستقبل قریب میں دنیا سے مریخ یا دوسرے سیاروں تک روزانہ لوگ آنے جانے لگیں تو اس کے نتائج سے ہوش و حواس کھو دینا بے معنی ہوگا۔ کیونکہ سائنس کی اس حیران کن ترقی کے بعد بھی کرۂ ارض پر انسان کی حیثیت ہمیشہ اہم اور بے مثل ہوگی۔ انسان اشرف المخلوقات ہے۔ ہر ترقی کی انتہا انسان ہی ہوتا ہے۔ پھر ایسے میں کبھی بھی ترقی سے ڈرنا اور حواس باختہ ہو جانا کیا معنی رکھتا ہے صحیح ہے کہ راکٹوں، ایٹم اور ہائیڈروجن بموں کی ایجاد سے انسان کا مستقبل اور اس کی ترقی خطرے میں پڑ گئی ہے۔ لیکن انسان کی ترقی کی راہوں پر تو ماضی میں کئی بار ایسے خطرناک موڑ آ چکے ہیں۔ اس کے باوجود انسان نے ثابت قدمی سے برابر ترقی کی منزلیں طے کی ہیں۔ بدقسمتی سے ہمارے شاعروں کی نئی پود نے انسان کی پچھلی جدوجہد سے فائدہ اٹھانے کی مطلق کوشش نہیں کی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آج ایسی شاعری کی تخلیق ہو رہی ہے۔ جسے بے بسی اور سراسیمگی اور مایوسی اور شکست پسندی کی شاعری کے نام سے یاد کیا جا سکتا ہے۔ فن میں قنوطیت کو صرف اسی وقت تک برداشت کیا جا سکتا ہے۔ جب تک اس کا وجود عارضی ہو یا اس کی جھلک وقتاً فوقتاً کہیں کہیں نظر آ جاتی ہو۔ لیکن اگر کوئی شاعر اس کا شعور اور اس کی شخصیت اس کا مستقل طور پر شکار ہو جائے تو یہ ایک مرض کی صورت اختیار کر جاتی ہے۔

انسان کو ہمیشہ اپنے اچھے مستقبل پر ایمان رکھتے ہوئے معقول زندگی بسر کرنی چاہیئے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اردو شاعری کی نشو و نما یکایک رک گئی ہے تو ہم اپنی قنوطیت کا اظہار نہیں کرتے بلکہ ایک حقیقت بیان کرتے ہیں جس سے مفر ممکن نہیں۔ حقیقت نگاری یا حقائق کے اظہار کو کبھی قنوطیت کے نام سے یاد نہیں کیا جا سکتا۔ وہ تو ایک طرح کی خطرے کی گھنٹی سمجھئے جو ہمیں یہ یاد دلاتی ہے کہ ایسے تمام تغیرات سے گھبرانا نہیں چاہیئے۔ جو قوانین قدرت کے تحت کبھی نہ کبھی آئیں گے ہی۔ حقیقت کے اظہار سے یہ

ہوتا ہے کہ ایک باشعور طبقہ خود اپنے شعوری احساس کی وجہ سے ترقی کرتا ہے اور ہاتھ باندھے صرف ہونی کا انتظار نہیں کرتا۔

ہمارا مطمعِ نظر بڑی تیزی سے وسیع سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے۔ اسی لئے دنیا آئے دن گھٹتی جا رہی ہے۔ ہماری قدیم روایتیں بھی اسی لئے آہستہ آہستہ اپنا مقام کھو رہی ہیں۔ ماضی میں ذہنی انقلاب بتدریج آگے بڑھتا رہا تھا۔ اب ۱۹۶۱ء میں یہ اپنے نقطۂ عروج کو جا پہنچا ہے۔ شاعر کا اندازِ بیان اس کی تشبیہیں اور غور و فکر کا انداز، سب کچھ بدل گیا ہے۔ اس کے جذباتی تجربے اور ان احساسات سے بالکل مختلف ہیں، جن سے آج سے صرف دس ہی سال پہلے کے شاعر دوچار تھے۔ دنیا کی مکمل تباہی کے خطرے کی وجہ سے اب انسان کے لئے یہ ناممکن ہو گیا ہے کہ وہ اپنی آسودہ خاطری کی خیالی دنیا میں کھویا رہے۔

یہ ساری باتیں صحیح ہیں لیکن کیا اسکا مطلب یہ ہے کہ شاعر فوراً شکست قبول کرے اور اپنی ادراک اور عقلیت کو کسی اذیت ناک تصوّر کی خاطر قربان کر دے؟ بدقسمتی سے ہمارے نئے شاعر نے اب تک اپنے فن کو حقیقت سے دور ہی رکھا ہے۔ اس کے سامنے یہ تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا تو ہے لیکن وہ اس کے مسائل کو سمجھ نہ پایا ہے۔ اسی لئے وہ اور اسکی برادری کے دوسرے شاعر، ایک پُراسرار تصوراتی دنیا کی تخلیق میں لگے ہوئے ہیں۔ انہوں نے نہ انسان کے حسن اور حسین سبزہ زاروں کے گیت گائے ہیں اور نہ بھٹکتے ہوئے پُراسرار آوارہ بادلوں کو اپنے فن کا موضوع بنایا ہے وہ تو آئے دن قبرستانوں اور جادوگروں، چڑیلوں اور تاریک راتوں اور مایوس کن تخیلات ہی پر لکھتے رہے ہیں۔ انہوں نے ایک عام انسان کے وقار کا ساتھ چھوڑ دیا ہے اور اپنی ذہنی فراریت کی اتھاہ گہرائیوں میں جا کر وہ اپنے آپ کو بے یار و مددگار اور قابلِ رحم سمجھنے لگے ہیں۔ ان کے یہاں نہ کسی قسم کی قدریں ہیں، نہ کوئی واضح تصور اور نہ عقائد، جس کے سہارے وہ فنی طور پر زندہ رہ سکیں۔

ان حالات نے ہمارے بعض نئے شعراء کو رومانیت کی آغوش میں پناہ لینے کا موقع عطا کر دیا ہے۔ بہت سے شعراء نے رومانیت کے سہارے بھی بڑے حسین شعر کہے ہیں۔ لیکن ہمارے نئی پود کے شاعروں کی رومانیت بھی خاصی مبہم ہے۔ رومانی تحریکیں عموماً معاشرتی اور ذہنی انقلابوں کی پیداوار ہوتی ہیں۔ لیکن نئی پود کے شعراء کی رومانیت تو ان کے گرد و پیش کی صاف اور شفاف دنیا کا ایک بے حد

دھندلا تصور ہے۔

جن کو یہ رومانیت راس نہ آئی۔ انہوں نے جنس اور طوائف الملوکی کی آغوش میں فرار ڈھونڈا ہے۔ اس رجحان کے بعض بڑے خطرناک اثرات ابھرے ہیں جن کی وجہ سے ان کی شاعری جذبات سے خالی نظر آتی ہے۔ اگر شاعری جذباتی نشاط انگیزی سے خالی ہو تو پھر وہ شاعری نہیں رہتی۔ اسے زیادہ سے زیادہ کامیاب تُک بندی کے نام سے یاد کیا جا سکتا ہے۔

نئی پود کے شاعروں کی مشکلات اور ان کی محدود صلاحیتوں کا کسے انکار ہو سکتا ہے۔ لیکن ان کے احساس شکست، سراسیمگی اور قنوطیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اگر زندگی کے بارے میں ان کے نظریئے مثبت نہ ہوں اور اگر انہیں سیاسی اور تاریخی بیداری پسند نہ ہو اور معاشرتی تجربے انہیں مطلق نہ بھائیں تو ہمیں یوں لگتا ہے۔ جیسے انہیں اردو شاعری کے مستقبل سے دلچسپی نہ ہو ایسے میں ہمیں اردو شاعری کا مستقبل تاریک نظر آتا ہے۔

ہم نے ان نئے شعراء کی نظموں اور غزلوں کا بڑے غور سے مطالعہ کیا ہے۔ ہمیں ان کی صلاحیتوں کا اعتراف ہے۔ لیکن یہاں ہم انہیں یہ اطلاع دینا ضروری سمجھتے ہیں کہ ان کی بیشتر شاعری پڑھنے والوں کے پلے نہیں پڑتی۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ لوگ اپنی ہی زخمی اناؤں میں ہر وقت کھوئے رہتے ہیں جس کی وجہ سے ان کا اظہار بیان بے حد گنجلک ہو گیا ہے۔ ان پر غیر ملکی، خاص طور پر مغربی دنیا کا تو بہت اثر ہے لیکن وہ شاذ و نادر ہی خود اپنے ملک اور اپنے ہم وطنوں سے اثر قبول کرتے ہیں۔ ان کے فن میں حسن ہے بھی تو حرف کہیں کہیں۔ بعض نئے شاعر ایسے بھی ہیں جو نئے تجربے کرنے کی کوشش میں لگے ہوئے ہیں۔ لیکن کسی نے ابھی تک کوئی واضح راہ نہیں ڈھونڈ نکالی ہے۔ ان کا لہجہ بھی ناقص اور غیر پختہ ہے۔

ابھی حال ہی میں ایک جدید نقاد صاحب نے ان نئے شاعروں کی حوصلہ افزائی کی (یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ ہمارے یہاں نقادوں کا ایک ایسا طبقہ بھی ہے جس کا کام صرف اپنے تئیں جدید سے جدید تر کہلانے کی خاطر نئے لکھنے والوں کی جا اور بے جا حوصلہ افزائی ہے جب بھی ایک دوسرا جدید تر طبقہ منظر عام پر آتا ہے۔ تو یہ فوراً اپنے سابق پسندیدہ فنکاروں کا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں۔ ان کی خوب برائی کرتے ہیں اور آگے بڑھ کر جدید ترین گروہوں کا گرمجوشی سے خیر مقدم کرتے ہیں) ہاں تو میں کہہ رہا تھا کہ ان فاضل نقاد صاحب نے یہ واضح کر دیا ہے کہ صوفی شعراء نے انسان کی روح کی نجات

کی ذمہ داری قبول کر لی تھی۔ حالی نے برصغیر ہند کے مسلمانوں کی زبوں حالی کی تصویر کشی کی ذمہ داری سنبھالی اقبال کے ذمے، دورِ بیداری کے ظہور کا اعلان آیا۔ ترقی پسند شعراء کا خیال تھا کہ وہ ایک صحت مند سماج کی نشو ونما کے ذمہ دار ہیں۔ لیکن جدید نظم کے خالق صرف اپنے ہی کئے کے ذمہ دار ہیں۔ ان کی فکر داری اس بے درد دُنیا میں صرف اپنی ہی ذات کا تحفظ ہے۔ ایک اور نقاد صاحب نے جو شاعر بھی ہیں ۔۔ ، پاکستان کے دانشوروں کو اطلاع دی ہے کہ جدّت پسندی کوئی تحریک نہیں ہے! یہ تو آرٹ کار ہے۔ ماضی پر حملے کرنے کا اور حال اور مستقبل کی ترجمانی کا، دوسرے لفظوں میں اگر کبھی قاری کو یہ محسوس ہو کہ شاعر غیر متوقع باتیں کر رہا ہے اور کسی اور دیس کے گیت گا رہا ہے تو یہ سمجھنا چاہیئے کہ وہ جدید شاعر ہے۔

انہیں تمام وجوہات کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ جدید اردو شاعری میں استقلال نہیں ہے جب کوئی شاعر ذہنی طور پر غیر یقینی ہو، اسے کیا کہنا ہے اور کیا نہیں کہنا ہے اس کے بارے میں وہ کوئی واضح تصور نہ رکھتا ہو اور اس کے اردگرد ایسے لوگ ہوں جو اس کی اس کوتاہی کو ایک اچھی صفت سمجھیں تو شاعر بے چارے کے فن میں نہ کبھی تازگی پیدا ہو سکتی ہے، نہ تاثیر اور نہ قوتِ حیات۔

اُردو شعراء کے اس نئے طبقے کو روایتوں سے بھی چڑ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ روایتیں اور قدریں بدل رہی ہیں۔ یہ تو ہمیشہ انسانیت کی ارتقار کے ساتھ بدلتی ہی رہتی ہیں۔ یہ مصدقہ حقیقت ہے کہ بعض روایتوں کی ہر حالت میں حفاظت کرنی چاہیئے کیونکہ ان کی قوت حیات ہزاروں سال انسانی تجربے پر مبنی ہے۔ ہمارے جدید شعراء کو چاہیئے کہ وہ روایات کی قدر کریں۔ جھنجھلاہٹ میں اپنے سارے ماضی کو نظر انداز کر دینا ٹھیک نہیں۔ ان کو اس کا احساس ہونا چاہیئے کہ شاعر سماج کا پیش رو ہوتا ہے۔ اس لئے اسے ہمیشہ آگے آگے ہونا چاہیئے نہ کہ سماج کی پُشت پر۔ اس کا فرض صرف اپنے ذوق کی تسکین نہیں۔ اس کا فن تو معاشرے پر اثر انداز ہوتا ہے وہ اس کی تربیت کرتا ہے اور اس طرح معاشرے کی راہبری کرتا ہے۔ شاعر کے فرائض صرف اپنی ہی ذات کی بقا سے کہیں زیادہ ہیں۔ اسے تو روایات کی زندہ اقدار کی حفاظت کرنا ہے۔ انسان کے وقار اور اس کی شخصیت کی عزت کرنی ہے۔ انسان کے دل میں محبت اور حسن کے لئے لگن پیدا کرنا بھی اسی کا فرض ہے۔

نئے اُردو شعراء کو برق رفتار تغیرات سے پیدا ہونے والی افراتفری کا شکار نہیں ہو جانا چاہیئے

سائنس دانوں کو آج کی دنیا پر مکمل عبور ضرور حاصل ہے۔ لیکن وہ بھی خاص حد تک۔ شاعر اس کے ساتھ قدم ملا کر چل بھی سکتا ہے اور اس سے بہت آگے بھی بڑھ سکتا ہے۔ شعرا ان راستوں پر اتنی دور تک جا سکتے ہیں جہاں تک پہنچنا سائنس کے لئے ممکن نہیں۔ یہی وہ فوقیت ہے جو سائنس داں پر شاعر کو حاصل ہے۔ سائنس دان کی ترقی اس کے لئے ایک طرح کا چیلنج ہے۔ شاعر کو چاہیئے کہ وہ یہ چیلنج قبول کر اور اس کا مناسب جواب دے۔ حال کے علاوہ مستقبل بھی شاعر ہی کا ہے۔ شکست قبول کر لینے کے معنی یہ ہیں کہ ایک ایسے دور میں جب کہ شاعر کو ترقی کر کے کامیابی کی معراج کو جا پہنچنا ہے، وہ مغلوب ہو گیا ہے۔ آج کے شعرا کی طرح ہمارے قدیم شعرا کو بھی خطرناک حالات سے گذرنا پڑا تھا۔ ان لوگوں نے ان مصائب کا مردانہ وار مقابلہ کیا۔ ان پر عبور حاصل کیا اور سُرخرو ہوئے کوئی وجہ نہیں کہ اس دور کے شعراء کو کامیابی حاصل نہ ہو۔

بیابانِ جنوں

محمد صفدر میر

جدید اور قدیم، نئی اور پرانی شاعری کی بحث اب تک قدیم نہیں تو پرانی یقیناً ہو چکی ہے اس کے باوجود ہماری ادبی تنقید اور بحثا بحثی میں اس کا اعادہ ہوتا رہتا ہے۔ جدیدیت کیا ہے اور کیا نہیں ہے؟ بعض اربابِ ذوق کے نزدیک یہ بات اتنی اہمیت رکھتی ہے کہ وہ اس کے جملہ حقوق محفوظ کراتے پھرتے ہیں۔ دراصل ایسے لوگوں کی جدیدیت ادیبوں کے حقوق محفوظ کرانے تک سمٹ کر رہ گئی ہے یا سیاست دانوں کے ہاتھ انہیں بیچنے تک یا ان دونوں عوامل تک۔ جیسے صوفی لاؤ زو نے کہا۔

جب لوگوں میں طریقت کا زوال ہوا۔

تو مہربانی اور اخلاق نے ان کی جگہ لے لی۔

پھر عقل و خرد ظہور میں آئے۔

اور اپنے ساتھ منافقت لائے۔

جب قریبی رشتہ داروں کے آپس کے تعلقات خراب ہوئے۔

تو گھر کو چلانے کے لئے قوانین بنائے گئے۔

جب ملک میں تاریکی چھا گئی اور خانہ جنگی شروع ہوئی۔

تو سرکاری وفاداری کا چلن مرغوب ہوا۔

جملہ حقوق محفوظ والی جدیدیت کی ضرورت شاعروں کے گھریلو تعلقات خراب ہونے پر پیدا ہوئی ہے شاعروں کی ہر نئی نسل اپنے مخصوص زاویۂ فکر و نظر کو اپنے زمانے پر حاوی کرنے کی فکر میں رہتی ہے لیکن زیادہ تر یہی دیکھا گیا ہے کہ نئے افکار کے متوالے مروجہ ادبی شخصیتوں کی بت شکنی پر اپنا زورِ بیان صرف کرتے ہیں۔ پرانے بتوں کے سنگھاسنوں کے خالی ہونے کے انتظار میں چائے کی ہزاروں پیالیاں خالی کر دیتے ہیں اور

لاکھوں سگریٹ پھونک ڈالتے ہیں، ہر دو تین مہینے کے بعد نئی نسل کے پیدا ہونے یا کم از کم پیدا ہونے کی تیاریوں کا اعلان ہوتا ہے اور اس لیبل کو ایک ادبی تحریک کے نعرے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔

بعض وقت بات اعلان سے مینی فیسٹو تک پہنچ جاتی ہے اور پھر عذرِ ذبح جاتا ہے۔

کیونکہ جتنے لوگ ایسے بحران کے موقع پر تحریک کی گول میز کے گرد موجود ہوں اتنے ہی مختلف یا متضاد مینی فیسٹو سامنے آتے ہیں اور یہ ثابت ہوتا ہے کہ سب اماموں کا قبلہ جدا جدا ہے۔

نئی نسل، نئی پود، نئی تحریک، نیا ادب، نئے ادب کا نیا موڑ، منفرد ادب، قدآور ادب وغیرہ ایک پرانے ساز کی گھسی پٹی آواز ہے کوئی نئی کوشش نہیں۔

جب سے ادب میں جمہوریت اور مقصدیت کا دور دورہ ہوا ہے یعنی جب سے حالیؔ اور سر سیدؔ کے پیروکار شاعری کو "جزویست از پیغمبری" کی بجائے پوری پیغمبری کا درجہ دینے لگے ہیں۔ یہ آواز ہر دور میں سنائی دینے لگی ہے۔

دورِ وسطیٰ میں بھی ہر شاعر کو اپنے لئے جگہ بنانے کے لئے جدوجہد کرنی پڑتی تھی۔ کبھی استاد کی مدد سے اور کبھی استاد کے خلاف بہر طور مروجہ ادبی شخصیتوں سے لڑنا ہی پڑتا تھا لیکن اس عدم انفرادیت کے دور میں یہ لڑائی انفرادی لڑائی ہوتی تھی جیسا ایک فوج کا پہلوان دوسری فوج کے پہلوان سے دست بدست لڑتا تھا لیکن حیرت کی بات ہے کہ آجکل انفرادیت کے دور میں افراد کی یہ لڑائی پوری فوجوں کی لڑائی بن گئی ہے اور اسمیں سرمایہ داری شہنشاہیت اور جنگوں کا عکس شامل ہوگیا ہے مختلف نئی نسلوں کے علمبردار اپنے مال کے نکاس یا خام مواد کی تلاش میں نئی سرزمینیں دریافت کرتے رہتے ہیں۔ نئے نئے مراد نئی چین آسٹن دستیاب ہوتی ہیں بعض وقت پرانی سرزمینوں پر دھاوا بولا جاتا ہے بعض نئے لکھنے والے یا ہمعصر پرانی نسلوں میں داخل کردیئے جاتے ہیں۔ اور بعض بہت ہی پرانے لکھنے والے نئی نسل کی رونق محفل بنالئے جاتے ہیں۔ مثلاً میر تقی میر ہمارے زمانے میں دوبارہ پیدا ہوجاتے ہیں اور فیض احمد فیض کو پرانی نسل کا سرغنہ قرار دے کر ان سے گدی خالی کرائی جاتی ہے اور ان کی جگہ نصب کی جانے والی نئی شخصیتوں کے انتخاب کا مسئلہ درپیش ہوتا ہے۔

ان نئی نسلوں کے نئے مینی فیسٹو بھی پرانی باتوں کو دہرانے کے سوا کچھ نہیں کرتے۔ نئے الفاظ اور نئے معانی پر اصرار کیا جاتا ہے آسمانی سفرناموں سے زمینی سفرناموں کی طرف رجوع ہوتے ہیں۔ معاشرے کو شاعر کی شخصیت کے منافی قرار دیا جاتا ہے اور اس کے نئے کسی ردعمل کی تلاش کی جاتی ہے لیکن بار بار وہی باتیں دہرائی جاتی ہیں جن کو ۲۶ء کے فوراً بعد بعض ادبی تحریکوں نے اپنے اعلان ناموں میں استعمال کیا تھا۔

ہمارے معاشرے میں بنیادی تبدیلیاں آرہی ہیں۔

ان بنیادی تبدیلیوں کی وجہ سے ہمارے سوچنے کے طریقے مختلف ہو چکے ہیں یا مختلف ہونے چاہئیں۔

سوچ کے مختلف طریقوں کے لئے پرانی لغت اور پرانے اسالیب ہمارے کام نہیں آئیں گے اس لئے نئی لغت اور نئے اسالیب دریافت کرنے چاہئیں۔

پچھلے دس سال کے ادب کو میرے بعض دوست آزادی کے پہلے کے ادب سے بالکل مختلف جانتے ہیں لیکن نئی غزل ہو یا جدید حریٔ نظم آزاد ان کے مفہوم یا اسلوب یا لغت کو آزادی سے پہلے کی ادبی تحریکوں سے الگ کرنا ناممکن ہے۔ میراجی کی نظم اور غزل کے اسلوب اور لغت میں ۱۹۴۷ء کے بعد میں آنے والی غزل اور نظم کے اسلوب اور لغت کا بھرپور اظہار ہو چکا تھا یہ اور بات کہ اس کے دوست اور ترقی پسند آجکل اس کی ذہنی بیماریوں اور تنگی میں لپٹے ہوئے تین گوروں کا ذکر کرکے اسے داخلِ دفتر کر دیں اس کے مسودات کو ضائع کر دیں اور سرکاری ادیبوں کے ساتھ مل کر یہ کہیں گے کہ "ہر شخص جو زیادہ شراب پینے کے باعث انتقال کر جائے بڑا شاعر نہیں ہوتا۔ غالبؔ بڑا شاعر ہونے کے لئے یا بڑے شاعر کو پہچاننے کے لئے یورپ یا کم از کم انگلستان کا سفر ضروری ہے میں ابھی اس کے متعلق کچھ نہیں جانتا۔

اس ساری افراتفری اور ادبی ملّا شاہی کے پس منظر میں ۴۷ء والی ذہنی تبدیلی کار فرما ہے اور روایت پسندی اور کلاسیکیت کے نئے حملوں کے باوجود یہ ذہنی تبدیلی نئی نسلوں کو اپنی لپیٹ میں لئے جاری ہے۔

۴۷ء کے بعد اردو شاعری میں دو مختلف اندازِ نظر ساتھ ساتھ ظہور پذیر ہوئے تھے ان کے لئے عام طور پر داخلی اور خارجی کے الفاظ مترادف کی حیثیت رکھتے تھے۔ یہ دونوں ایک ہی ذہنی بغاوت کی دلیل تھے۔ اس لئے بعض وقت راشد اور میراجی کو کشاں کشاں ترقی پسندوں میں شامل کر لیا جاتا تھا اور کبھی فیض کے کلام کے ایسے معانی نکالے جاتے تھے جو اسے کسی طور منظور نہ ہو سکتے تھے۔

داخلی شاعری والے عام طور پر فرائڈ کی تحلیل نفسی سے متاثر نظر آتے تھے اور شعر کو بالذات مجرّد اور غیر افادی عمل سمجھتے تھے اور اپنے مخالف ہمعصروں کو ڈھنڈورچی اور غیر شاعر قرار دیتے تھے۔

خارجی شاعری والے عام طور پر مارکس کے سماجی اور معاشی نظریات سے اثر پذیر ہوتے تھے شعر کو تنقید حیات سمجھتے تھے خیال کو محض ہیئت پر فوقیت دیتے تھے اور اپنے مخالف صف کے شعرا کو ذہنی یا جسمانی بیماریوں میں شمار کرتے تھے۔

ستم ظریف ناشر دونوں گروہوں کے کلام کو دیدہ زیب انتخابوں میں شامل کرکے دونوں کی عظمت کا لوہا پبلک سے منوا لیتے تھے۔

ایک اور گروہ جس میں مولانا نیاز فتح پوری جیسے بزرگ شامل تھا اس ساری تحریک کو ادب سے خارج کرنے پر ادھار کھائے بیٹھے تھے اور طعن و تشنیع سے اس بے راہ روی کا مداوا کرنا چاہتے تھے۔

لیکن آزادی سے پہلے اس بغاوت کا کوئی مداوا نہ ہو سکا۔

آزادی کے بعد پہلے تو دونوں گروہوں میں شدید کلام گلوچ ہوئی اور اس کے بعد دونوں طرف ایک چپ لگ گئی تھی کہ ہر طرف سے

جمود و جمود کی صدائیں بلند ہوئیں اور سناٹا چھا گیا۔

پھر پہلی بار اعلان ہوا کہ جمعہ پرانی نسل والوں کا نرا اڈہ ہے۔ شاعری تو ہو رہی ہے بلکہ شاعری تو اب ہو رہی ہے اور میدان ہمارے ہاتھ ہے

۳۶ء کے بعد کے سارے زمانے پر غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس سارے عہد کی مختلف نئی نسلیں ایک ہی بھنور کے چکر میں پھنسی ہوئی ہیں ان کے بظاہر نئے سے نئے نظریے ایک ہی نظریے کے مختلف تناظر ہیں۔ نہ کوئی خالصتاً داخلی شاعری ہوتی ہے اور نہ کوئی خالصتاً خارجی شاعری۔ داخلی اور خارجی محض لفظی بحث ہے یاسیت اور رجائیت میں کوئی بھید نہیں ہے۔ بنیادی نقطۂ نظر سب جدید شاعروں کا ایک ہی ہے۔ بغاوت کلاسیکی اسلوب اور لغت سے بغاوت۔ ایک منفی نظام اخلاق سے بغاوت ایک اکتا دینے والے معاشرتی اور مذہبی ماحول سے بغاوت، ایک بیرونی شہنشاہیت سے بغاوت۔

بعض شاعر بغاوت کے ایک حصے سے متعلق ہوئے اور بعض دوسرے حصے سے لیکن کوئی بھی اپج رکھنے والا شاعر اس سے بے تعلق نہ رہ سکا۔ کیونکہ اردو زبان میں لکھنے والوں میں اس دور کی یہی روح رواں تھی۔

اردو زبان میں لکھنے والوں کا جملہ میں نے شعوری طور پر استعمال کیا ہے کیونکہ اس سارے زمانے کا ہمارا ادب ایک مخصوص سماجی پس منظر سے منسلک ہے اور ایک مخصوص سماجی طبقے کا ادب ہے سارے سماج کا ادب نہیں ہے۔ ہمارے یہاں انگریزی زبان کے رواج نے پچھلے سو برس میں ایک اوپر کے ایسے طبقے کو جنم دیا ہے جس کا جذباتی اور فکری اظہار کا ذریعہ باقی ملک سے متعلق نہیں ہے اردو ادب اس طبقے کا ادب نہ ہے نہ ہو سکتا ہے۔ جدید اردو ادب ہمارے یہاں متوسط بلکہ نچلے متوسط طبقے کا ادب ہے۔ اس کے خالق بھی متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور اس کے پڑھنے والے بھی۔ اس لحاظ سے یہ ادب قوم کے ایک حصے کے جذبات اور امنگوں کا عکس بنتا ہے پوری قوم کا نہیں۔ اقبال کے بعد کے زمانے کا ادب اس متوسط طبقے کے رجحانات کا عکاس ہے۔

اگر میرے اس مفروضے کو مان لیا جائے تو ہمارے ۳۶ء کے ادب میں بغاوت جمہوریت اور تشنج اور جنسی گھٹن اور بے راہ روی کی ساری معلومات کا سراغ مل جاتا ہے۔ اس ادب کے ذریعے ہمارے نچلے متوسط طبقے نے اپنے لئے نئے عکس تیار کئے ہیں جن کی مدد سے ہم نے اپنے آپ کو پہچانا ہے ہمارے طبقے کی بغاوت کے مختلف پہلو اس میں ملتے ہیں جنسی تعلقات سماجی بندھنوں اور مذہب کے خلاف ہماری بغاوت اس میں منعکس ہوتی ہے اور سب سے بڑھ کر اقبال پرستی کا وہ رجحان ملتا ہے جو کسی بھی طبقے کی بغاوت کے وقت اس کا لائحہ عمل ہوتا ہے۔

اقبال نے کہا تھا۔

یکے در معنی آدم نگر از من چہ می پرسی!

سخن اندر طبیعت می خلد موزوں شود روزے
چناں موزوں شود ایں پیش پا افتاد مضمونے
کہ یزداں را دل از تاثیر او پرخوں شود روزے

۳۶ء کے بعد کے شاعروں نے معنی آدم کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

تصدق حسین خالد نے کہا۔

"کس قدر تنہا ہے تو"

فیض نے کہا۔

"مضمحل ساعت امروز کی بے رنگی سے
یاد ماضی سے غمیں دہشت فردا سے نڈھال"

میراجی نے کلرک کا نغمہ محبت لکھا۔

"یہ میری رام کہانی ہے جو دھرتی سے بھی پرانی ہے"۔

ن م راشد نے کہا

"دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم"

ان سب شاعروں نے اس پیش پا افتادہ مضمون کو موزوں کرنے کی کوشش کی اپنے اپنے انداز میں لیکن ان سب کے شعور میں ہماری قدیم شاعری کے تجریدی کرداروں کے برخلاف یہ قدر مشترک ہے کہ ان سب نے اپنے طبقے کے لوگوں کے احساسات کو تعمیر کیا ہے ان کی تنہائی، ان کی زندگی کی بے رنگی اور دہشت، ان کے دل کی بے سود تڑپ، جسم کی مانوس پکار، ان کی جنسی گھٹن ان کا اجتماعی پن بلکہ بازاری پن۔ اس شاعری کے ہیرو اور ہیروئن آسودہ حال فارغ البال لوگوں کی اولاد نہیں ہیں اور نہ پرانی شاعری کے مجرد اور غیر منفرد عاشق و معشوق ہیں۔

ان میں طوائفیں ہیں اور طوائفوں کے بیٹے ہیں ان میں عورتوں کے دلال بھی ہیں اور گندم نما جو فروش بھی ہیں۔ ان میں پجاری بھی ہیں بھیل کی بیٹی بھی ہے۔ میراجی کی پہلی دوسری اور تیسری عورت بھی ہے اور ان کے چاہنے والے بھی ہیں۔ راشد کی بیمار عورت بھی ہے اور اس کا اکتایا ہوا شوہر بھی۔ قیوم نظر کی روشنان والی مردود محبوبہ بھی۔ اور اس کا بزدل مرد بھی اور اسکی بیوی بھی ہے۔ مختار کی آتشدان کا بت والی منتظر عورت بھی ہے اور مجید امجد کی وہ بے نام عورت بھی جو کسی نامعلوم سمت میں خزاں کی سلطنتوں میں ایک بھول کی طرح رواں ہے۔

یہ درد مند عورتوں اور مردوں کا ہجوم جو راشد اپنی محبوبہ کو ایک مسجد کے سائے میں دکھانا چاہتا ہے اس کا اس ماحول سے کوئی تعلق نہیں جو مسجد کے زیر سایہ خرابات جا بجا ہے اس دور کے شاعر کی شخصیت بھی قابل غور ہے ان شاعروں نے دنیا کو کسی پیغمبرانہ بلندی سے نہیں دیکھا ان میں غالب کا کروفر اور اقبال کی بلند آہنگ آواز کا کہیں سراغ نہیں ملتا۔ ہاں کبھی کوئی صاحب فردا ہونے کا اعلان کرتا ہے تو اسکی حیثیت اقبال کے کارٹون سے زیادہ نہیں بنتی۔ یہ پیغمبروں کا زمانہ نہیں ہے۔ شاعر نے اپنے جیسے انسانوں کو زمان و مکان کے چکر میں گرفتار انسانوں کو دیکھا ہے اور ان میں اپنے خدوخال پہچاننے کی کوشش کی ہے جنھیں میراجی راشد، قیوم نظر، یوسف ظفر، مختار صدیقی۔ اختر الایمان، مجید امجد یہ سب شاعر اپنے عہد کے انسان سے متعلق ہیں۔ خارجی اور داخلی ان میں ایک ہی قدر کا نام ہے۔ جمہوریت کے اس دور میں ہماری شاعری کی زبان مختلف ہو سکتی ہے لیکن اس کا مفہوم ہر جگہ ایک ہی ہے الجھا ہوا، بیمار، صحت مند، خوش، ناخوش، پر امید، ناامید انسان جس کو کبھی راستہ نظر آتا ہے اور کبھی نظر نہیں آتا کبھی اسکو منزل کی تلاش ہوتی ہے اور کبھی نہیں ہوتی۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان میں سے بعض کے بلند بانگ دعوؤں اور بیانوں کے باوجود کوئی شاعر پورے طور پر مطمئن نہیں ہے کسی کے بیاں کوئی مکمل ایمان نہیں پایا جاتا۔ وہ اس لئے کہ یہ سب تلاش کے دور میں ہیں۔ ہمارے معاشرے کی ایک عظیم تبدیلی کے دور میں رہ رہے ہیں اور یہ تبدیلی ابھی پورے طور پر مکمل نہیں ہوئی۔ اس تبدیلی میں بعض وقت ایسے موڑ آئے ہیں کہ آگے جاتا پیچھے لوٹنے کی طرح نظر آیا ہے لیکن بعض وقت پیچھے لوٹنا اور شدت سے آگے بڑھنے کا بہانہ ہی تو ہوتا ہے۔

ہمارے ملک میں جو ذہنی تبدیلیاں آرہی ہیں ان کی معنویت کو انیسویں صدی کے یورپ کی تبدیلیوں میں تلاش کرنا فضول ہے تاریخ میں کوئی دو تبدیلیاں ایک دوسرے پر منطبق نہیں ہو سکتیں۔ ہر تبدیلی ایک مختلف تبدیلی ہے ہمارے ملک کی موجودہ بدلتی ہوئی حالت ایک عالمگیر بدلتے ہوئے نقش کا حصہ ہے جس میں تمام قومیں ایک بالکل نئے پیکر میں ڈھل رہی ہیں پراسرار مشرق میں کوئی اسرار باقی نہیں جو مغرب کے مستشرقین نے دریافت نہ کر لئے ہوں بلکہ اب تو ان کے وسیلے سے خود مشرقیوں کے لئے اپنے ملکوں کی تہذیب اور کلچر میں کوئی راز باقی نہیں رہنے پائے۔ تمام حجاب اٹھائے جا چکے ہیں مشرق اور مغرب کا فرق مٹ چکا ہے یہ گول زمین سورج سے ادھر بھی گول ہے چپٹی نہیں اور اپنی گولائی کو ان لوگوں پر مسلط کرنے کے لئے کامیابی سے ہتھیار اٹھا چکی ہے جو اسے چپٹا کہنے پر اصرار کرتے ہیں ایشیا، افریقہ، یورپ، امریکہ، آسٹریلیا کی قومیں اپنی علیحدہ علیحدہ تاریخی حیثیتوں کے باوجود ایک اکائی بنی جا رہی ہیں۔

ان کے معاشروں کے فرق مٹتے جا رہے ہیں چاہے وہ جغرافیائی ہوں یا ثقافتی نئی ایجادات نے ان کو ایک دوسرے کے لئے قریب کر دیا ہے کہ ہر ملک اور ہر قوم کا انسان ایک ہی طرح رہتا اور ایک ہی طرح سوچتا ہے ایک ہی طرح کے معاشرتی سانچوں میں ڈھلتا

جاتا ہے ایک ہی طرح کی نفسیاتی اور مذہبی کشمکشوں میں گرفتار ہوجاتا ہے اور ایک ہی طرح کے سیاسی اور مشینی حربوں سے اپنے قید خانوں کو توڑنے پر کمر بند ہے۔

اس صدی کے شروع سے یورپ کی شاعری میں کئی تحریکیں ابھریں ہیں فیوچرازم، امیجزم اور سوریلزم وغیرہ یہ سب شعری تحریکیں انیسویں صدی کے آخری نصف کی عظیم تحریک سمبلزم کے خلاف ایک طرح سے جہاد تھیں لیکن ساتھ ہی ساتھ ان کے طور طریقے سمبلسٹ شاعروں بادلیر ملارمے اور رامبو وغیرہ سے مستعار تھے۔ سب سے زیادہ زور اس زمانے کی شاعری میں تصویری پیکروں پر دیا جاتا تھا۔ بلکہ شاعری کو محض تصویری پیکروں کے اظہار کا ذریعہ بھی بنایا جاتا تھا۔ یہ رجحان دراصل انیسویں صدی کی اقلیت پرستی کے خلاف بغاوت کا رجحان تھا۔ تصویری پیکر پر زور دے کر ان باغیوں نے اپنے زمانے سے ہم آہنگی تو حاصل کرلی لیکن بہت جلد انہیں معلوم ہوگیا کہ ہر امیج یا تصویری پیکر بجائے خود تنہا نہیں ہوتا۔ بلکہ ایک بڑے نقش کا حصہ ہوتا ہے ایک کل کا جزو ہوتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ایک تعمیم یا (GENERALISATION) یا خیال کا ممکن بھی ہوتا ہے۔ خالص تصویری پیکروں کی شاعری ممکن ہی نہیں خیال شاعری کا لازمی جزو ہے دنیا کائنات انسان خدا کے متعلق اور ان کے آپس میں تعلقات کے متعلق جو بھی سمجھا گیا ہے شاعری میں یہ موضوع رہا ہے مختلف تہذیبوں کی شاعری میں یہ موضوع کارفرما رہا۔ اور آج بھی یہی موضوع سخن ہے۔

دراصل ان IMAGIST شاعروں کو وہی مشکل درپیش تھی جو آج ہمارے جدید ترین شاعروں کو پیش آرہی ہے سائنس نے انیسویں صدی کے یورپ سے اس کا مذہبی عقیدہ چھین لیا تھا اور شاعروں نے عقلیت پرستی یا قدامت پرستی یا تجریت وغیرہ اختیار کرلی تھی۔ بیسویں صدی کے شاعروں کو ان بیانوں میں بھی شاعری کا فقدان نظر آیا اور انہوں نے سرے سے خیال کے خلاف بغاوت کردی اور محض جذبے اور تصویری پیکر پر اپنی شاعری تعمیر کی جب انہیں اس عمل کی منطقی حد معلوم ہوئی تو پہلی جنگ عظیم ختم ہوچکی تھی اور مذہب سماج سیاست اور بورژوا یورپ کی تمام عقلی بیش بندیاں ٹوٹ چکی تھیں۔ اسی زمانے میں لاشعور کی دریافت نے یورپ کے شعور میں انقلاب برپا کردیا اور ایک نئی شاعرانہ تحریک شروع ہوئی جس کی بغاوت ابھی تک جاری ہے۔

ان لوگوں کے نزدیک پرانی نسلیں لیبد تھیں جو موضوع اور ہیئت قسم کی غیر شاعرانہ تقسیم کو جائز رکھتی تھیں ان لوگوں کے نزدیک بورژوا تحریک کلیتاً ناقابل قبول تھی اور اس کے خلاف بغاوت ایک شاعرانہ عمل تھا ان کے موضوعات فردی جذبات اور تجربات پر مبنی تھے جن کو کسی قسم کی کلاسیکی لغت یا اسلوب کی ضرورت نہیں تھی۔ شاعری ذہن لاشعور کی پیروی کرتی تھی اور ایک آزادی بخش نراج کی طرف لے جاتی تھی۔ ان شاعروں کا طریق عمل کچھ تحلیل نفسی کی FREE ASSOCIATION کا سا تھا شاعر ایک ذہنی مریض کی طرح اپنے لاشعور کے حرکات کو کاغذ پر اگل دیتا تھا۔

ان شاعروں کی تخلیقات جن کو SURREALIST شاعری کہا جاتا ہے۔ ہر قسم کی منطقی قید سے آزاد ہیں ان میں ایک ڈراؤنے خواب

کی سی کیفیت اور اسی قسم کا تشدد ہے اور اگر ہم دونوں جنگوں کے درمیان کے یورپ کی تاریخ کو دیکھیں تو اس میں کوئی تعجب نہیں ہوگا کیونکہ یہ ساری تاریخ تشدد کی شکلوں سے بھری پڑی ہے۔ یورپ کا کوئی شہر لنباوتوں، خانہ جنگیوں، قتل و خون معاشی اور معاشرتی غارتگری سے آزاد نہیں رہا۔

اس تشدد کی فضا میں رسان اور امن کی تصویریں کیسے پیدا ہوتیں اسی لئے یہ شاعر اپنے آپ کو SURREALIST یعنی SUPER REALIST کہتے تھے کیونکہ یہ محض حقیقت پسندی سے آگے جا چکے تھے جو ان سے پہلے شاعروں کا مسلک تھا۔

ہمارے یہاں اس قسم کی شاعری کے لئے آزادی تک فضا ہموار نہیں تھی۔ آزادی تک کے شاعر چاہے وہ اپنے آپ کو خارجی کہیں یا داخلی تشدد کے عالمگیر بھنور میں داخل تو ہو چکے تھے۔ لیکن ابھی اس کے مرکز میں نہیں پہنچے تھے اس زمانے کا شاعر خواہ وہ ٹھکتوں میں رہتا ہو اس حقیقت سے گریز نہیں کر سکتا تھا کہ وہ ایک رازوں سے عاری کائنات کا جزو ہے اور فنا ــــ کی نا قابلِ ارتداد دنیا ــــ اس کا مقسوم ہے اور ہر فرد بشر کا مقسوم ہے۔ سزا و جزا کے مفہوم انسانوں کے ذہنوں سے ۱۹۴۷ء سے بہت پہلے ہی مٹ چکے تھے یہی مادی دنیا اور اس کے گرد یہ خلا ہی حقیقت ہیں۔ فرشتے اور جنات اور روحیں اور دوزخ اور شیطان اور رحمان محض لفظ ہیں یہی بات کو اقبال بھی کہہ گیا تھا چاہے دبے لفظوں ہی میں سہی اور چاہے اس کا پورا کلام اسکی نفی ہی کرتا ہو۔

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی

یعنی اس حیات دوروزہ سے باہر کہیں جزا ہے نہ سزا اور نہ کوئی مقام جزا و سزا۔

فیض اور ان کے مقلدین نے اس مقام خوف سے گزر کر اپنے لئے اور اپنے جیسے انسانوں کے لئے ارضی اجتماعی دوزخ اور جنت بنائے اور اس کو رجائیت تصور کیا لیکن اس رجائیت کے پس پردہ وہی خوف ہے جو جدید شاعری کے آغاز میں تصدق حسین خالد نے محسوس کیا تھا۔

"کسقدر تنہا ہے تو"

میراجی اور راشد اور ان کے مقلدین نے رجائیت کو غیر ضروری سمجھ کر محض انسانوں کے انفرادی پیچ و تاب کو مصور کیا ایک گروہ نے محض انسانی اجتماع پر مبنی ایک فلسفہ بنایا تو دوسرے نے فلسفے کی ضرورت سے ہی انکار کر دیا۔

لیکن یہ نئی نسل جو آج لکھنا شروع کر رہی ہے اور جو دونوں گروہوں سے اپنے آپ کو الگ رکھنے پر مصر ہے یہ نسل انسانیت کا کیا تصور رکھتی ہے یا کیا تصور رکھنا چاہتی ہے منیر نیازی، سلیم الرحمٰن، افتخار جالب، ظفر صمدانی، ظفر اقبال، عدیم رادی، احمد مشتاق، سعید نمود، زاہد ڈار اور دوسرے بالکل نئے شاعروں نے انسان کی قسمت کے بارے میں کیا سوچا ہے۔

ظاہر ہے یہ وہ تو نہیں سوچیں گے جو فیض اور میراجی کی نسل کے شاعروں نے سوچا تھا اگرچہ ان کا زمانہ مختلف نہیں ہے۔

دہی دنیا کے اکائی بننے کا زمانہ ، انسانیت کے عالمگیر تصور "اور آسمانوں پر اندھیرے کے سوا کچھ بھی نہیں" والی سوچ کا زمانہ ہے
جس خوف کو مذہب، سیاست، نفسیات سے مٹایا نہیں جا سکا وہ ان کے ضمیر کا بھی کانٹا ہے شاید اسی لئے منیر نیازی نے اپنی کتاب کا
انتساب خدا کے نام کیا ہے۔

ان نوجوان ادیبوں اور شاعروں میں ایک عجیب و غریب کرب کی کیفیت ہے ۔ نامکمل ہونے کا احساس جو محض Metaphysical
نہیں ہے یہ کسی فلسفے کسی ادبی تحریک سے منسلک نہیں ہیں ، ہر فرد اپنے اندر پوری کائنات ہے ۔

سب سے بڑا ہے نام خدا
اس کے بعد ہے میرا نام

(منیر نیازی)

ایسا نہیں ہے کہ ان شاعروں کو کسی چیز یا کسی عظیم ہستی سے متعلق ہونے کی خواہش نہ ہو ۔ یہ خواہش بعض وقت عبودیت
کا گداز اپنے اندر رکھتی ہے ۔

تیرے دیوانے ہر رنگ سے ترے دھیان کی جوت جگائے ہوئے
کبھی نکھرے نکھرے کپڑوں میں کبھی ننگ بھبھوت رمائے ہوئے

اور کہیں ایک نرم خوف سے بھری ہوتی ہے ۔
"سوچتا ہوں کہیں نہ میں اس شخص یا اس چیز یا احساس یعنی خوف کو جو میرے سر پر آسمان کی شکل میں چھایا ہوا ہے اپنی نفرت کا
نشانہ کو ہی کا بہانہ کر کے ٹھہراؤں ۔ گراؤں ، توڑ ڈالوں"

لیکن یہ خواہش یہ احساس ابھی مکمل نہیں ہے ۔ یہ نارسائی کی کیفیت اس ساری نسل کے شاعروں میں پائی جاتی ہے ۔ جو
بعض وقت جنون کی سی حالت تک پہنچ جاتی ہے اور پھر ان کے مناظر بھوتوں، چڑیلوں، لاشوں اور بہتے ہوئے خون کے مناظر میں بدل جاتے
ہیں بعض لوگ اس قسم کی نظموں کو محض فیشن کی پیداوار سمجھتے ہیں یا کسی مغربی شاعر کی اندھی تقلید تصور کرتے ہیں لیکن یہ دونوں الزامات ساری جدید
شاعری پر لگائے جاتے رہے ہیں ۔ حتیٰ کہ اقبال پر بھی ۔ ویسے بھی ہر فیشن کسی نہ کسی فنکشن سے پیدا ہوتا ہے اور ان نظموں کی
جذباتی صداقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔

ابھی ان شاعروں نے شاید ویسی نظمیں نہیں لکھیں جن کا اثر ان کے قاریوں پر اسی طرح کا ہو جیسا کبھی راشد اور فیض
کی شاعری کا ہوتا تھا لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ انہوں نے یہ انداز محض آسانی کے لئے اختیار نہیں کئے ۔ انسانیت کی جو
تصویر وہ پیش کرتے ہیں ان میں درد، کرب اور ایک مسلسل اندوہ کی کیفیت ہے لیکن اس ستارہ شکار دور میں وہ کون سی

اخلاقی یا ایمانی قوت ہے جو ان کے ذہنوں کو بحیثیت انسان کے درخشانی بخشے۔ یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ان کے بچپن اور لڑکپن کی یادیں ۱۹۴۷ء کے خون آشام دور سے وابستہ ہیں اور اس کے بعد کے زمانے کی افراتفری سے۔

ان میں سے اکثر آزاد نظم لکھتے ہیں اور یہ ان کے موضوعات اور ان کے شعوری تجربات سے زیادہ قریب بھی ہے۔ تشدد، دہشت، جنون کے تجربات کے لئے یہی ہیئت زیادہ موزوں ہے۔

"ہوا کے خداؤ
کبھی خون کے لوتھڑوں کی
غموں سے تھکی چُور آواز کو بھی سُنو
مدتوں سے ہمارا لہو
خواہشوں کی دراڑوں کے اندر
گھنی رات کا چاند بن کر سسکتا رہا ہے"
یہیں ان درختوں کے نیچے
کبھی روشنی جاگتی
رس بھرے گیت تھے۔
سکھ کی فصلیں بناتے
کھلی سی فضا میں قدم ڈگمگاتے
نہیں دھوپ میں جسم جلتا نہیں ہے
ہمیں بھوک بھی اب ستاتی نہیں ہے
سُنا ہے کہ اب ان درختوں کے نیچے
صلیبوں کے مٹتے نشاں ہیں
بُجھتی مشعلوں کا گرداب ہے
سزا دو یہ سچ ہے
سزا دو
ہمارا مقدر فنا کی لکیریں

سزا دو

خزاں دُور ہے

(انیس ناگی)

یہ نظم میں نے بالکل غیر ارادی طور پر ان مجموعوں سے نکالی ہے جو میرے پاس ہیں۔ اس کا آزاد تلازمۂ خیال اس کے لہجے کی شدت، اس کی تصویروں کا کھرا پن اور سارے تجربے کا تشدد اس نسل کی تمام تخلیقات کا خاصہ ہے۔

ایک اور نظم ہے "نئے شہر"

گہرے شہروں میں رہنے سے وسعت کا احساس مٹا

لامحدود خلاؤں کی خاموشی کا

خوف مٹا

اب آرام ہے (جنگل کا

جادو اور ہواؤں کا سنگیت نہیں تو کیا ہے)

اب آرام کہ اب گیان کے پیدا کردہ ہاتھ نہیں

ظالم ہاتھ کہ جن ہاتھوں میں ہاتھ دیئے

مذہب کے ویرانوں میں مارا مارا پھرتا تھا

اب آرام (سمندر کی آواز نہیں تو کیا ہے)

اس بستی کی سب گلیوں میں چلنے کی آزادی ہے

اس بستی کی گلیوں کے ناموں میں "نیکی" اور "بدی" کے نام نہیں

سیدھے سیدھے نام ہیں جیسے لالچ، غصہ، بھوک، محبت، نفرت

سب گلیوں میں چلنے کی آزادی ہے

شہر نہیں ہیں چاروں جانب شور ہی شور ہے، کیا ہے؟

گہرے شہروں میں رہنے سے عظمت کا احساس مٹا

لمبے حملوں پر جانے کا قدرت سے ٹکرانے کا ارمان مٹا

اب آرام ہے شہروں میں ــــــ انسان مٹا (زاہد ڈار)

انسان کے مٹنے کی یہ طنزیہ بشارت ایک ردِ عمل ہے اس انسانیت پرستی کے خلاف جو اس سے پہلے کے شاعروں کے لئے جزوِ ایمان تھی لیکن جوان نئے شاعروں کو کھوکھلی اور بے معنی نظر آتی ہے۔ ان شہروں کا جہاں انسانیت کا احساس مرتا جارہا ہے۔ ان شہروں سے مقابلہ کیجئے جو ابھی چھ سات سال پہلے تک بسائے جاتے رہے ہیں تو ان دو گروہوں کی ذہنیت کا فرق واضح ہوجاتا ہے۔

اے روشنیوں کے شہر
خیر ہو تیری لیلاؤں کی ان سب سے کہہ دو
آج کی شب جب دیئے جلائیں اونچی رکھیں لو

جدید ترین شاعروں کو فیض والی جذباتیت کی ضرورت نہیں اُن کی نظر زیادہ سفاکی سے اپنے گرد و پیش کا جائزہ لیتی ہے کیونکہ ان کا احساسِ ذات زندگی کی بجائے موت سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔

میں اور موت

خون میں لت پت لاش تھی میری اور سینے میں تیرے
پتھر کی اونچی دیواریں، پاؤں میں تھی زنجیر
اجلے کفن کی چادر پر تھے سُرخ گلاب کے پھول
لاکھوں لوگ اور روشنیاں اور قبرستان کی دھول
کبھی ہوا کے ہاتھ پہ لکھا ہوا تھا میرا نام!
اُڑتے ہوئے پتوں کا ماتم، زرد اور سُونی شام
کبھی پیا ہے ہنس ہنس میں نے سارے دکھوں کا زہر
جنگل کی آواز کی کھوج میں چھوڑا ہنستا شہر
اک لمحے میں لاکھوں انوکھے روپ لئے مرتا ہوں
وہ جو کہیں نہیں ہے، اس کی خواہش بھی کرتا ہوں

(سلیم الرحمٰن)

اس نظم کا شاعر لمحہ موت کے عمل سے واقف ہے اور اس کے باوجود بدھ کی طرح خواہش کی موت نہیں

چاہتا۔ اس کا نروان اسی شدتِ احساس میں ہے جو اس نے مذہب کے جھوٹے تصورات سے پیچھا چھڑانے کے بعد حاصل کیا ہے۔

پھر کبھی ایسے تجربات بھی ان شاعروں کے ہاں پائے جاتے ہیں جن میں ماضی حال اور مستقبل سے پرے جانے کی خواہش میں روایتی تصورات اور اجتماعی لاشعور کی تصویروں سے مدد لی جاتی ہے۔

دُھند

روشن۔ روشن۔ روشنی
آنکھیں یوں مرکوز ہوئی ہیں جیسے میں ہی میں ہوں
مجھ میں لاتعداد فسانے اور معانی ہیں۔ میں صد ہا اسرار
چھپائے پھرتا ہوں۔ میں خوش قسمت ہوں، میرے ساتھ
جہاں رنگ و رعنائی ہے اور در بچہ بند نہاں خانوں
سے روحِ یزداں کی خوشبو اٹھتی ہے میرا مرد میشام
معطر کرتی ہے
میری تقدیر یہ جہاں خلق ہوئی ہے
جو ارمان کسی کے دل میں ہے میں اس کی خوشبو ہوں
وا حسرت کا ارض و سما میں پھیلا ہوا نغمہ جب محبوب تک
جا پہنچے تو پھر میں آواز نہیں رہتا ہوں اور نہ شریانوں میں بہتا
خون خرابہ بلکہ لفظِ مطلق بن جاتا ہوں!
آنکھیں یوں مرکوز ہوئی ہیں جیسے میں ہی میں ہوں اور
نہیں ہے کوئی
سچی بات مگر اتنی ہے، میں مردار سمندر ہوں
ہر احساس زیاں کا جھونکا!
آنکھیں بول نہیں سکتی ہیں

اور بدن بینائی سے محروم ہوا ہے
لیکن میں تو اب تک خواب زدہ تصویریں دیکھ رہا ہوں
اور سمندر کے پربت پر ٹھہرا جنگل
بیتے گیتوں سے پُر جنگل

ازلی خاموشی کے ہالے میں تھر تھر کانپ رہا ہے۔ صدیاں
سائے۔ سورج۔ فصیلیں۔ آمنا۔ صدقنا۔ ایلو۔ سورج
چاند ستارے دھرتی کے سینے پر اترے۔ میری راہ گذر
پر بکھرے۔ ہلکی مدھم اور مسلسل حرکت۔ منزل۔ پھول۔ کنول
کا پھول۔ عدم کے بحر بے پایاں میں تنہا تنہا جھولے
باہر پہ مرکوز نگاہوں سے مخفی لفظ مطلق تنہا اور اداس
کنول پہ جھلمل جھلمل پھوٹ بہا سو ہوم ردائے کوہ و دشت و دمن دنیائے
من و تو کی پرچھائی
پھیکی پھیکی ہو کر پھیل گئی

دُھول بنی۔ اپنا گاؤں۔ گوری کے پاؤں تک دھندلائے
پھیلی روشن اور نرالی دھند اور دھند اور دھند

(افتخار جالب)

یہ چند نظمیں محض اس نئی ذہنیت کی توانائی اور حرکت کی طرف اشارہ ہیں جو شاعروں میں ابھر رہی ہیں اس کے پھیلاؤ اور ارتکاز کو ابھی وقت لگے گا۔ ابھی یہ رسوائی کی منزل تک نہیں پہنچے جہاں جاکر انہیں کوئی احساس زیاں ہو۔ انہوں نے اپنے سے پہلے شاعروں کی حد سے بڑھی ہوئی جمالیت پرستی اور عقلیت پرستی کے خلاف جہاد کیا ہے۔

یہ ان کے آزادی کے بعد کے زمانے کے اپنے تجربات ہیں، مستعار جذبات پر ان کی تعمیر نہیں ہے۔ انہوں نے افراتفری کے زمانے میں آنکھیں کھولیں۔ اجتماعی اور افراتفری تشدد کے دور میں پروان چڑھے ہیں۔ گیان دھیان سے اور بے تعلقی کے ہاتھی دانت والے برجوں میں نہیں جا بیٹھے۔ نہ انہوں نے تصوف

اور روحانیت میں پناہ ڈھونڈھی ہے۔ وہ انسانوں کے ایسے غموں اور خوشیوں تک اپنی راہ ہموار کر رہے ہیں اس راہ میں انھیں ابھی کیا کچھ سوچنا سمجھنا ہے کیا تجربات کرنے ہیں اس کے متعلق کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا لیکن جنوں کی جو راہ انہوں نے اختیار کی ہے کاش ہمارے جدید ادب کے باقیات الصالحات کو بھی اس کی توفیق ہوتی۔ لیکن بیابانِ جنوں کی رسوائی کو اپنانے کے لئے ہمت کی ضرورت ہوتی ہے۔

خیال کا خوف

فتح محمد ملک

ایمرسن کے علم سے ہمیں کیا فائدہ پہنچا؟ ——— یہ مجھے نہیں معلوم، مگر اس کی لاعلمی سے جو نقصان ہوا اس کا اندازہ کر سکتا ہوں۔ یہ حضرت نہیں جانتے کہ ابن خلدون کے زمانے کے مسلمان ادیب یورپ والوں کے کچھ بہت ہی زیادہ غبی ہونے کے اسباب پر بحث کرتے ہوئے اکثر اس نتیجے پر پہنچتے تھے کہ برف باری اور سرد آب و ہوا ان کے خیالات کو منجمد کر دیتی ہے اور یوں یہ لوگ عقلی نشو و نما سے محروم رہ جاتے ہیں ——— ابن خلدون کے عہد کی کلچرل سرگرمیوں سے لاعلمی ایمرسن کے لئے سود مند ثابت ہوئی ورنہ موصوف یہ فلسفہ کیسے بگھار سکتے کہ گرم ملکوں میں تو کلچر پیدا ہی نہیں ہو سکتا کیونکہ آزادی وہیں ملتی ہے جہاں برف باری ہوتی ہے اور جس گرم آب و ہوا میں کیلے اُگتے ہوں، وہاں صرف بربریت ہی پرورش پا سکتی ہے ——— ایک ایمرسن پر کیا موقوف، گزشتہ ڈیڑھ سو برس سے مغرب کے تاجر اور سیاح، حاکم اور پادری، پروفیسر اور اخبار نویس اس عقیدے کا پرچار کرتے چلے آ رہے ہیں کہ یورپ کے معیار و اقدارِ حیات کو اپنائے بغیر کوئی قوم مہذب نہیں کہلا سکتی۔ اس عقیدے کی اشاعت یورپ کی جنگ زرگری کا ایک حصہ ہے اس لئے ہمیں ایمرسن اور اس کے ہمنواؤں کی علم دوستی میں تو کوئی کلام نہ ہونا چاہیئے مگر ہمارے نقطۂ نظر سے اس غلط فکری کا المناک پہلو یہ ہے کہ آج ہم نے اس جھوٹ کو سچ جان لیا ہے جبکہ عہد غلامی میں ہم اسی عقیدے کو بیخ و بن سے اکھاڑنے میں معروف رہے ہیں۔

مغربی شہنشاہیت کے خلاف ہماری جد و جہد مغرب کے سیاسی استبداد سے کہیں زیادہ مغرب کے کلچرل استبداد سے نجات کی خاطر تھی۔ سر سید سے لے کر اقبال تک ہماری نشاۃ ثانیہ کے پیشرو تحریک پاکستان کو ایک کلچرل تحریک سمجھتے تھے۔ اقبال کے مغربی قارئین جب اقبال جیسے آفاقی شاعر کے اسلام میں محدود ہو کر رہ جانے پر چیں بجبیں ہوئے تو اقبال نے انگریز نقادوں کو بتایا کہ بھائی میاں! اسلام اندھی طاقت کا پرستار ہرگز نہیں اور نہ[1] میں مسلمانوں کی جہاں تانی

---

[1] اقبال کا خط نکلسن کے نام

اور کشور کشائی کو اسلام کے لئے مضر سمجھتا ہوں کیونکہ اس طرح وہ اقتصادی اصول نشو ونما نہ پا سکے جو اسلام کا مقصود ہیں. پس اسلام سے خوف نہ کھائیے کہ یہ تو ایک زندہ ہمہ گیر اور ہر آن آگے بڑھتی ہوئی کلچرل تحریک ہے۔ ہندی مسلمانوں نے نظریۂ پاکستان کو اس لئے اپنایا تھا کہ وہ ایک خاص خطۂ زمین کو اپنا روحانی تجربہ بنا کر اسلام کی شانِ جمالی کا ظہور دیکھنا چاہتے تھے تحریک پاکستان انہی معنوں میں مسلمانوں کے کلچر کی بقا اور توسیع کی تحریک بن کر نمودار ہوئی تھی یہی وجہ ہے کہ برہمن بھی اس سے خائف تھا اور پادری بھی. اس کی مثال یہ ہے کہ ۱۹۴۳ء میں ہندوستانی مسائل پر آکسفورڈ یونیورسٹی کے سلسلہ کتب کا آغاز جس کتابچہ سے ہوتا ہے اس کا نام ہے "کلچرل مسئلہ" اس کتابچے کا موضوع ہے "کلچرل اختلاف کے باوجود ہندوستان کو کیسے متحد رکھا جائے"۔ ہندوستان کی پانچ بڑی قوموں کے نمائندہ دانش وروں نے اس سوال کا جواب دیتے ہوئے اقبال اور نظریۂ پاکستان پر براہ راست حملے بھی کئے ہیں سردار جوگندر سنگھ نے اقبال کو اس بات پر مطعون کیا کہ وہ ناحق فرقہ پرست سیاسی شعبدہ بازوں کے کیمپ میں چلے گئے۔

عیسائی دانشور نے صاف صاف اعلان کیا:۔

"پاکستان جیسے کلچرل ریجن قائم کرنے کی تجویز انتہائی خطرناک ہے"۔

اور کتابچہ کے مرتبین نے دیباچہ میں اس بات پر اطمینان کا اظہار کیا کہ:

"سبھی دانشور اس بات پر متفق ہیں کہ الگ الگ کلچرل ریجن قائم کرنا افسوسناک بھی ہے اور غیر ضروری بھی"۔

یہ تو ہوئی براہ راست مخالفت، بالواسطہ مخالفت کی بہترین مثال سر رادھا کرشنن کا مقالہ ہے جس میں وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ تمام مذاہب بنیادی طور پر ایک سے ہیں اور دنیا اب ایک مذہب کے تصور کی طرف بڑھ رہی ہے اور ہندو مت کی تجدید اور احیاء کی دعوت بھی دیتے ہیں. گول مول بات کرنے کا سہرا سر عبدالقادر کے سر ہے جنھوں نے مسلمان دانشوروں کی نمائندگی کرتے ہوئے متحدہ ہندوستان کی اہمیت کو بھی تسلیم کیا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ:

"ہمیں بے تکلفی سے موجودہ اختلافات کو حقیقی اختلافات مان لینا چاہیئے کیونکہ اختلاف کم کرنے کا یہی ایک راستہ ہے"۔

تحریک پاکستان کے خلاف برہمن اور پادری کے متحدہ محاذ کی مثال پیش کر کے میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ قیام پاکستان تک تو پاکستان کے دشمن بھی پاکستان کو ایک تہذیبی تحریک سمجھتے تھے. پھر یہ کیا سانحۂ عجیب ہے کہ آج ۱۹۶۳ء میں جمیل جالبی پہلے تو تشویشناک لہجہ میں پوچھتے ہیں، "کیا ہمارا اپنا کوئی کلچر ہے" اور پھر اطمینان سے جواب دیتے ہیں. "تہذیبی اعتبار سے پاکستان ایک خلا کے ساتھ وجود میں آیا تھا"۔ نہیں صاحب! یہ تہذیبی خلا پاکستان کے وجود میں

آنے کے بعد پاکستان کے ادیبوں نے پیدا کیا ہے۔ اقبال کے خلاف ردِ عمل کا نقشہ پیش کرنے والے ان ادیبوں کے نزدیک احساس کے سانچے مغرب سے مستعار ہیں، اس لئے یہ لوگ مغربی اصطلاحات کے سہارے پاکستانی کلچر کی تلاش میں نکلتے ہیں تو پاکستان میں کلچر نام کی کسی شے کو دیکھ نہیں پاتے۔

اقبال کی زندگی میں ہی ۱۹۳۶ء کے لگ بھگ ہمارے ادبی افق پر دو مغرب گزیدہ تحریکیں نمودار ہوئیں، نئے ادب کی تحریک اور ترقی پسند ادب کی تحریک۔ اول الذکر تحریک کے رہنما اور پیرو (میراجی۔ راشد۔ یوسف ظفر، قیوم نظر) نظریاتی طور پر سیاست و معیشت اور معاشرت و اخلاق کے "غیر ادبی تعصبات" کا ٹنٹا ہی نہیں پالتے۔ چنانچہ حلقہ ارباب ذوق لاہور کی سولھویں سالگرہ پر خطبۂ صدارت پیش کرتے ہوئے جناب ن۔م۔ راشد نے پہلے تو حالی و آزاد اور اکبر و اقبال کو شاعری کے ذریعہ "قومی، اخلاقی یا اسلامی نظریات کی تجدید و احیاء" میں کوشاں رہنے کی بناء پر قدامت پرست قرار دیا اور پھر کہا:۔

> "اقبال اور راشد الخیری ہی کے آخری زمانے میں شاعروں اور ادیبوں کا ایک ایسا گروہ (یعنی راشد اور اس کے ساتھی) نظر آتا ہے جن کو قدرت نے انسانی زندگی اور تہذیب کا وہ شعور بخشا تھا جو قومی، اخلاقی یا اصلاحی الجھنوں سے آزاد تھا ...... یہ سب الگ الگ ان غیر ادبی تعصبات سے طبعاً آزاد تھے جو گزشتہ نسل کے شاعروں اور ادیبوں کے ذہنوں پر چھائے ہوئے تھے اور جن سے آج بھی ہمارے بظاہر ترقی پسند اور بباطن اشتراکیت پسند ادیبوں کے ذہن اٹے ہوئے ہیں۔"

ایسے میں نئے ادب کی تحریک سے وابستہ ادیبوں کا قوم کی اجتماعی جد و جہد سے لاتعلق رہنا فطری ہے۔ پاکستان نہ بنے تو کیا؟ اور بن جائے تو کیا۔ یہ لوگ ان سب الجھنوں سے آزاد رہے اور جب پاکستان بن گیا تو انہیں پتہ چلا کہ ادیب کی حیثیت ایک عام فرد کی بھی ہوتی ہے اور یہ علم تو انھیں پہلے ہی سے تھا کہ قوم الگ ہوتی ہے اور قومی زندگی الگ۔ اس لئے عام فرد کی حیثیت سے انھوں نے قومی زندگی کو سمجھنے کی کوشش کی تو اعلیٰ ادب کی بجائے اعلیٰ عہدے کی تلاش میں کھو جانے کا آدرش آپ سے آپ وجود میں آگیا جب یہ لوگ نشر و اشاعت کے قومی اداروں میں افسر بن کر داخل ہوئے تو اقبال اور اس کے غیر ادبی تعصبات سے مڈبھیڑ ہوئی مگر انھوں نے اپنے آپ کو قوم اور قومی کلچر جیسے غیر ادبی تعصبات سے بچائے رکھا۔

ترقی پسند ادب کی تحریک چند ایسے نوجوانوں کے شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ کے سہارے آگے بڑھی جو یورپ سے نام نہاد روشن خیالی کی سوغات لائے تھے اور یورپ مارکہ اشتراکیت سے عقیدت رکھتے تھے انہوں نے آفاقیت

کے زعم میں مذہب کو افیون جانا تو قوم کو ظالم اور جاہل ٹیگور کو ترقی پسند سمجھا تو اقبال کو رجعت پسند، ہر چند ڈاکٹر تاثیر نے، کہ ان نوجوانوں کے دوست بھی تھے اور سرپرست بھی، سمجھایا بجھایا مگر اقبال کا یہ گناہ کہ وہ اشتراکیت کا پُرجوش استقبال کرنے کے بعد بھی اسلام کو ایک ایسی ہی قوت سمجھتے رہے ہیں جو بڑھ اور پھیل کر اشتراکیت کو اپنے اندر جذب کر لیگی معاف نہ ہو سکا۔ اور معاف ہوتا بھی کیسے جبکہ یورپ میں اشتراکیت پر جتنی کتابیں لکھی گئی تھیں سب میں مذہب کو افیون کہا گیا تھا اور اتنا علم تو خود انہیں بھی تھا کہ اسلام مذہب ہے چنانچہ ایسی مذہبی قوم کے خواب وخیال اور عقائد و اعمال کو سمجھے بغیر رد کر دینے کی ٹھہری اور یوں اس نسل کے ذہین ترین اور حساس ترین نوجوان قوم کی اجتماعی جدوجہد سے منہ موڑ کر ایک اشتراکی معاشرہ کی تعمیر کی خواہش میں جذباتی ہونے لگے۔ بے شک اسرار الحق مجاز نے دلی کی گلیوں میں پاکستانی ترانہ گایا۔

پاکستان ہمارا

سرمائے کا سوکھا جنگل اس میں سرخ شرارا

پاکستان ہمارا

اور بے شک احمد ندیم قاسمی نے پاکستان دشمن یونینسٹ پارٹی کے خلاف جدوجہد بھی کی اور ۱۹۴۶ء میں انگریز سے یہ بھی کہا:

ہمیں کیا سکھاؤ گے تہذیب جاؤ تم اپنے تمدن کا لاشہ سنوارو

یہاں سے وہاں تک ہماری حکومت یہاں سے سدھارو وہاں سے سدھارو

مگر یہ وہ زمانہ تھا جب پاکستان ایک اٹل حقیقت بن چکا تھا اور ترقی پسند تحریک کے اکابرین نے ممبروں کو اتنی ذراسی آزادی دیدی تھی کہ اگر وہ پاکستان کی حمایت کریں گے تو مرکزی قیادت کو اعتراض نہ ہوگا بہرحال اس طرح کی انفرادی کوششوں سے قومی زندگی میں ترقی پسندوں کا اعتبار قائم ہو گیا تھا جو پاکستان کے فوراً بعد کے ایک حادثہ سے جاتا رہا۔

ہوا یوں کہ سید سجاد ظہیر نے ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان پہنچتے ہی مشورہ دیا۔

"ہر ایماندار آدمی کو کشمیر اور انڈیا کے اتحاد پر خوش ہونا چاہیئے اور اس کے لئے کام کرنا چاہیئے"

ڈاکٹر تاثیر نے اس مشورہ کو "کشمیر کے پردے میں پاکستان کے خلاف سخت پروپیگنڈہ" جانا اور کل تک جن ادیبوں کی رفاقت اور سرپرستی کا حق ادا کرتے رہے تھے، ان کے بارے میں شک وشبہ میں مبتلا ہو گئے یہ دیکھ کر کہ پاکستان کے ادیب سید سجاد ظہیر جیسے مشکوک آدمی کو اتنا برگزیدہ سمجھتے ہیں کہ اسے پاکستان کے ادیبوں اور صحافیوں

کی سب سے پہلی کانفرنس (منعقدہ لاہور، دسمبر ۱۹۴۷ء) کے افتتاح کا اعزاز بخشتے ہیں، ڈاکٹر تاثیر کا شک وشبہ درد و کرب میں بدل گیا اور انھوں نے برملا طور پر اعلان کیا کہ ترقی پسند ادب کی تحریک تو اب "کچھ سیاسی دیوانوں کی سازش کا تشہیری آلہ کار بن کر رہ گئی ہے۔"

ڈاکٹر تاثیر کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ اس اعلان کے ساتھ بزم ادب سے رخصت ہو جانے کی بجائے ان "سیاسی دیوانوں کی سازش" کے خلاف قلمی جہاد میں مصروف ہو گئے۔ چنانچہ ۱۹۴۸ء میں انھوں نے "پاکستان میں کلچر کا مستقبل" کے عنوان سے ایک مقالہ لکھا۔ اس میں رقص و موسیقی، ڈرامہ و نظم، مصوری و خطاطی سے لے کر دھات اور چمڑے کے کام اور مٹی کے برتنوں پر نقاشی تک پاکستان میں سارے فنون کی صورت حال کا جائزہ پیش کرنے کے بعد کہا:

"مجھے اندیشہ ہے کہ ہماری ساری فنی زندگی وحشت کی نذر ہو جائے گی، پاکستان کے اکثر لکھنے والے اس وقت اندھیرے میں ہیں، نئے حالات نے انہیں بوکھلا دیا ہے۔ ..... مجموعی حیثیت سے عقیدہ اور اعتماد کی کمی نے ادب کو سپاٹ بنا دیا ہے۔ لکھنے اور پڑھنے والوں میں کوئی باہمی تعلق باقی نہیں رہا۔ ..... ہمارے ادیب انتشار کی اس دلدل سے اسی صورت میں باہر نکل سکتے ہیں کہ ان کے عقائد میں دوبارہ پختگی آئے اور ان کے سامنے ایک واضح ادبی نصب العین ہو۔ میں کسی کے لئے بھی قانون بنانے کا دعویدار نہیں اور خاص کر تخلیقی فن کاروں کے لئے، لیکن میرے ذہن میں کچھ سوال پیدا ہوئے ہیں جو ممکن ہے اس ذہنی انتشار کو دور کرنے اور راستہ صاف کرنے میں مدد دیں۔"

ان میں سے صرف دو سوال دیکھئے:

(۱) کیا آپ کو اپنے پاکستانی ہونے پر فخر ہے اور کیا آپکو پاکستان کی آئندہ عظمت پر پورا بھروسہ ہے؟

(۲) کشمیر، حیدرآباد، ہندوستان، روس، اینگلو امریکی بلاک اور اسلامی ممالک کے متعلق پاکستان کی پالیسی کیا ہونی چاہیئے؟

یہ سوالات ڈاکٹر تاثیر کے ذہن میں اس لئے پیدا ہوئے تھے کہ وہ پاکستان کے دوسرے ادیبوں کو بھی اپنا ہمنوا بنانا چاہتے تھے اور ان سے کہلوانا چاہتے تھے:

"ہم پاکستان کا خیر مقدم کرتے ہیں اس لئے کہ اس نے ہمیں ہماری "خودی" عطا کی ہے جتنی قوتیں پاکستان کے خلاف ہیں، وہ ہماری دشمن ہیں، ہمارے ہاتھوں میں جتنے مؤثر حربے ہیں ہم ان سے ان دشمنوں کا مقابلہ کریں گے۔ ..... سیاست کے افق پر بربریت کا ایک مسلک سر اٹھاتا نظر آرہا ہے، وہ

ہر طرح کی فنی اور تمدنی سرگرمی کو فنا کر دینا چاہتا ہے۔ وہ اس مقصد کے لئے اسلام کے مقدس نام سے فائدہ اٹھانے سے بھی نہیں چوکے گا۔ ہم بربریت کے ان حامیوں پر ملامت کرتے ہیں کہ انھوں نے ہمارے اس دین کو جس نے ایسی تہذیب کی بنا ڈالی جو علم و فن میں ہمیشہ سرفراز رہی ہے، غلط مفہوم دے دیا ہے ہم اسلامی تہذیب کے ان دشمنوں کو شکست دینے کا تہیہ کرتے ہیں۔"

مگر تاثیر کی صدائے حق پر پاکستان کے صرف ایک ادیب کی آواز بلند ہو سکی۔ یہ محمد حسن عسکری کی آواز تھی جنھوں نے تاثیر کی اس مجوزہ ادبی تحریک کو فکری اساس مہیا کرنے کے لئے تابڑ توڑ مقالے لکھے محمد حسن عسکری منفی اور مثبت ہر دو حربوں کے ساتھ حالات سے پنجہ آزما ہوئے۔ اگر ایک طرف انھوں نے "مارکسیت اور ادبی منصوبہ بندی" جیسے مقالات لکھے تو دوسری طرف "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان" جیسی عہد آفریں تخلیقات پیش کیں۔ پھر "نیا دور" کے ایڈیٹر صمد شاہین نے پاکستانی ادب کے خدو خال پیش کرنے کی کوشش کی۔ تاثیر اور عسکری کے خیالات سے ہمارے ادیب اتنے خوفزدہ ہوئے کہ گالیوں پر اتر آئے۔ چنانچہ "ادب کی ترقی پسند تحریک کے ترجمان" سویرا ۵، ۶ کے اداریہ میں ظہیر کاشمیری نے کچھ بہت ہی زیادہ اونچی آواز میں کہا:

"رفیقو! قیام پاکستان سے لے کر آج تک یہاں کے سرکاری، نیم سرکاری اور رجعت پسند ادیبوں نے ہمارے آدرشی اتحاد اور تنظیمی سرگرمیوں پر طرح طرح کے ناروا حملے کئے......سب سے پہلے ڈاکٹر تاثیر نے کشمیر کی جنگ کے بارے میں ایک گشتی مراسلہ بھیج کر ہماری رائے طلب کی ڈاکٹر تاثیر سمجھتا تھا کہ پاکستان کے ترقی پسند ادیب اس گشتی مراسلہ کے خلاف رائے دیں گے اور اس طرح ان کی تحریک رائے عامہ کی مخالفت کا شکار ہو کر خود بخود ختم ہو جائے گی......ہم مذکورہ مراسلہ اور ڈاکٹر تاثیر کی نیت سے بخوبی واقف تھے اس لئے ہم نے اس مراسلہ کا جواب دینا ہی مناسب نہ سمجھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ڈاکٹر تاثیر کے ترکش کا زہریلا تیر ہمارے سینوں میں پیوست ہونے کی بجائے فضا کی پہنائیوں میں کہیں کھو کر رہ گیا......

"ہماری تحریک پر دوسرا حملہ محمد حسن عسکری کی طرف سے ہوا......لیکن عسکری چونکہ سیاسی طور پر کند ذہن واقع ہوا ہے اس لئے وہ اپنی نیم سیاسی نگارشات میں خود الجھ کر مضحکہ بن گیا اس نے یہ تو کہہ دیا کہ ترقی پسند مصنفین پاکستان کے وفادار نہیں لیکن وہ یہ نہ سمجھا سکا کہ پاکستان سے اس کی مراد کیا ہے؛ اور وفاداری کے سیاسی معنی کیا ہو سکتے ہیں۔ اگر پاکستان سے عسکری کی مراد محض ایک

خطۂ زمین ہے تو اس کی وفاداری زمانۂ جہالت کی یادگار ہوگی۔ .... "ہماری تحریک پر تیسرا حملہ بنگلوری ادیب صمد شاہین کی طرف سے ہوا۔ اس نے ایک نئے مدرسۂ ادب (پاکستانی ادب) کی داغ بیل ڈالنے کا دعویٰ کیا۔ ..... صمد شاہین یہ کہنا چاہتا ہے کہ اشتراکی تصورات سے بچو، جاگیرداروں اور سرمایہ داروں کو عوام کا خون چوسنے دو، مذہبی صوفیت کا پرچار کر کے اونچے طبقوں کے سیاسی فراڈ پر پردہ ڈالو..... صمد شاہین کے لئے سب سے بڑی حقیقت پاکستان ہے لیکن ترقی پسند ادیبوں کے لئے سب سے بڑی حقیقت پاکستانی عوام ہیں۔"

اب اگر آپ یہ جاننا چاہتے ہوں کہ ظہیر کاشمیری اور ان کے ہمسفر پاکستانی عوام کی رہنمائی کن خطوط پر کرنا چاہتے تھے تو "سویرا" کے آزادی نمبر کا وہ اعلان پڑھیئے جو مذکورہ بالا شمارہ کے صفحہ ۲۴۳ پر شائع ہوا ہے اور جس میں آزادی کے ساتھ انتہائی گھناؤنے جرائم وابستہ کر کے تان یہاں توڑی گئی ہے:

"وہ آزادی جس سے تاریخ میں کسی نئے باب کا اضافہ نہ ہوا۔"

خود ترقی پسندوں نے ان "نیک" خواہشات کو کب تک اپنائے رکھا اس کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ ظہیر کاشمیری کی گرم گفتاری کا رخ رفتہ رفتہ حریفوں کی بجائے رفیقوں کی طرف پھر گیا۔ ترقی پسند تحریک کے رہنماؤں کے خلاف ان کے شبہات بڑھنے لگے اور نوبت یہاں آ پہنچی کہ انھوں نے ۱۹۵۲ء کے اوائل میں "انجمن ترقی پسند مصنفین پر تنقیدی نوٹ" شائع کر دیا۔ اس نوٹ کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اس میں ندیم اور فیض کو بھی تاثیر، عسکری اور صمد شاہین کی صف میں شامل کر دیا گیا کہ انجمن ٹھیٹھ اشتراکیت کی راہ پر چل رہی ہے اور:

"ندیم اور فیض اپنے اعلیٰ ادبی تجربوں اور دلکش ہیئتوں کے باوجود فطری طور پر درمیانہ طبقہ کے نیوراسس (NEOROSIS) کا شکار ہیں اور انجمن کا منشور اور ان کی ادبی تخلیقات ایک دوسرے کی نفی ہیں..... انجمن کے نظریہ اور ان کے عمل میں تضاد ہے۔"

ظہیر کاشمیری نے اس تنقیدی نوٹ میں تحریک کی رہنمائی کے لئے کٹر اشتراکی ادیب محمد صفدر کو ندیم اور فیض سے زیادہ موزوں قرار دیا تھا۔ ستم ظریفی ملاحظہ فرمایئے کہ اسی محمد صفدر نے دو برس بعد "اردو ادیب اور آئیڈیولوجی" میں ترقی پسند تحریک کی وفات کے حادثہ کا ذکر کرتے ہوئے اردو ادیبوں کے لئے نئے ادبی مسلک کی ضرورت محسوس کی اور اس سلسلے میں بعینہٖ انہی خطوط پر سوچا جن پر ۱۹۳۸ء میں ڈاکٹر تاثیر نے سوچنے کی دعوت دی تھی چنانچہ محمد صفدر کے لئے بھی وہی اسمائے صفت استعمال کئے گئے جو ڈاکٹر تاثیر کا مقدر بنے تھے۔

خوشی کی بات ہے کہ ظہیر کاشمیری نے نئے ادب والوں کی طرح مہر بہ لب ہو کر منافقت کا رویہ اپنانے کی بجائے تاثیر اور عسکری کے خیالات پر اپنے ردعمل کا اظہار جرأت اور بے باکی کے ساتھ کیا مگر ساتھ ہی افسوس کا مقام ہے کہ موصوف نے خیالات کی جنگ میں خیالات کی بجائے طعن و تشنیع کے ہتھیار استعمال کئے۔ ظہیر کاشمیری نے یہ رویہ ایسے بھلے وقت اختیار کیا تھا کہ آج بھی جب کہ نئے ادب اور ترقی پسند ادب کی تحریکیں منتشر ہو کر ادبی تاریخ کا حصہ بن چکی ہیں، ہر ادیب کی عزت نفس ہر آن خطرے میں ہے۔ یوں ہے کہ اگر آپ کسی ایسے خیال کا اظہار کرنا چاہتے ہیں جو رومن رسم الخط میں لکھی ہوئی کسی کتاب سے مستعار نہیں بلکہ سراسر آپ کی ذاتی سوچ کا نتیجہ ہے تو جان جایئے کہ آپکی نیت پر شبہ کیا جائے گا۔ آپ کے خیال کی خامی کو دلیلوں سے واضح کرنے کی بجائے آپ کے علاوہ رسالہ کے ایڈیٹر سے بھی جواب طلبی ہوگی کہ صاحب! آپ نے اس خیال کے اظہار کی اجازت ہی کیوں دی؟ اور ان لوگوں میں سید سبط حسن جیسے صحافی بھی ہوں گے جنھوں نے آزادی اظہار کے لئے قابل فخر قربانیاں[1] دی ہیں۔

ابھی پچھلے دنوں ہاجرہ مسرور نے اپنے ادبی تجربات کی روشنی میں یہ کہہ دیا کہ:

> "ادیبوں کے لئے موضوعات کا تعین اور نظریات کی حدود قائم کرنا ادب سے دشمنی ہے....
>
> میرا ماضی میرے طبقے کے لاکھوں کروڑوں مسلمانوں کا ماضی ہے۔ وہ ماضی، وہ کلچر زندہ تھا یا گلا سڑا تھا، یا جو کچھ بھی تھا میں اسے اپنی زندگی سے کاٹ کر نہیں پھینک سکتی!"
>
> (ماضی کے مخالف بڑے لگتے ہیں۔ ادب لطیف)

تو لوگ یوں چونک اٹھے جیسے بھونچال آگیا ہو۔ ایک صاحب چیں بجبیں ہوئے کہ ہاجرہ مسرور نے یہ کیا کلمہ کفر پڑھ دیا تو دوسرے نے برا منایا کہ یہ محترمہ ہم سے بھی زیادہ جذباتی ہو کر ماضی سے محبت کیوں کرنے لگیں؟ ۔ یعنی ہر دو تحریکوں کے باقیات نے ان کی نیت پر شبہ کیا۔

خیر صاحب! یہ تو تھا جملہ معترضہ اور بات ہو رہی تھی پاکستانی کلچر کے موضوع پر اٹھائے گئے سوالات کے جواب میں ظہیر کاشمیری کی دشنام طرازی کی، جسے بعد میں ممتاز حسین نے فلسفہ طرازی کا روپ دیا۔ ممتاز حسین کا کہنا ہے کہ:

> "ہندو اور مسلمان کی ملی جلی روایات نئے انسان کی تعمیر میں اس وقت کام کرتی رہیں جب تک منگول

---

[1] حوالہ درکار ہو تو "ادب لطیف" سالنامہ ۶۳ء اور "فنون" کے پہلے شمارہ پر سول اینڈ ملٹری گزٹ میں ان کا تبصرہ پڑھیے۔

کے سینے صاف تھے اور ہندوستان نے خانہ جنگی کی وبا میں گرفتار ہو کر اس کا موقع نہیں دیا کہ چھوٹی چھوٹی ریاستیں اپنے اثر و اقتدار کو بڑھانے کے لئے مذہب کا نعرہ استعمال کریں لیکن یہ خلیج اس وقت بھی اتنی وسیع نہ ہو سکی جتنی کہ برطانیہ کے زیر اثر ہوئی۔"

اس سلسلے میں اپنی آسانی کی خاطر وہ شیخ احمد سرہندی کی تحریک کو نظر انداز کر گئے جو اکبر کے پُر امن ہندوستان میں نمودار ہوئی تھی۔ آگے چل کر ممتاز حسین نے سید احمد خان کی تحریک کو اس بنیاد پر غلط قرار دیا کہ:

"ایک صحت مند نشاۃ ثانیہ کی تحریک کے تو یہ معنی تھے کہ جاگیردارانہ نظام کے ذہنی کالبد کو اتار پھینکا جائے کیونکہ جاگیردارانہ نظام فکر میں مذہب کی ایک بہت بڑی اہمیت تھی جس سے چھٹکارا حاصل کرنے کے لئے اصلاحیں ناکافی تھیں تاوقتیکہ ان کی بنیادوں پر حملہ نہ کیا جاتا۔"

یہ اس لئے ضروری تھا کہ:

"یورپ میں جاگیردارانہ نظام کو ڈھالنے کے لئے بیک وقت کلیسائی اداروں پر بھی حملہ کرنا پڑا تھا"

(کلچر اور فرقہ پرستی)

اس منطق کے سہارے ممتاز حسین ثابت کرتے ہیں کہ انگریز نے مشترکہ کلچر کو اسلامی کلچر کا نام دیا ہے تاکہ ہندو عوام اور مسلمان عوام کے مشترکہ رشتے کو توڑا جا سکے مزید یہ کہ اس کلچر دشمن تحریک کو ناکام بنانا ہر ترقی پسند کا فرض ہے۔

جس وقت ممتاز حسین کا یہ مقالہ پاکستان پہنچا، ڈاکٹر تاثیر کی زندگی ہم سے بیوفائی کر چکی تھی۔ حمد شاہین کو پاکستانی ادب والے اداریہ کی قیمت وصول کرنے کی مصروفیت نے آلیا تھا اور محمد حسن عسکری فکری تنہائی سے نجات پانے کے لئے فرانسیسی ادب کی قدردانی میں مشغول ہو چکے تھے۔ ایسے میں پاکستانی کلچر کی فکر کیسے ستاتی؟ ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ الجزائر کا مسئلہ ہو یا مصر پر مغربی ممالک کی یلغار کا، امریکی امداد کا قضیہ ہو یا یوم جمہوریہ کی تقریب، محمد حسن عسکری نے جب بھی لب کشائی کی، اپنے آپ کو پاکستانی اور پاکستان کو مسلمانوں کی نظریاتی مملکت سمجھا:

"دوسری جنگ عظیم کے بعد سیاسی اور معاشی شکستگی سے مجبور ہو کر یورپ نے مشرق کے بہت سے ملکوں کو آزادی تو دے دی مگر یورپ کی حرص و آز میں کوئی کمی نہیں آئی۔ ...... جب سے مشرق نے معاشی وسائل کے سلسلہ میں خود اختیاری کا اصول جاری کرنا شروع کیا ہے یورپ چوکنا ہو گیا ہے۔ اب یورپ مشرق پر اپنی شہنشاہیت بلاواسطہ یا بالواسطہ پھر سے مسلط کرنا چاہتا ہے چنانچہ مشرق کو

یہ سمجھانے کی کوشش کی جا رہی ہے کہ مشرق کے لوگ اتنے درماندہ ہیں کہ مغرب کی امداد ہی نہیں بلکہ مغرب کی سرپرستی اور نگرانی کے بغیر بھی زندہ نہیں رہ سکتے دوسرے لفظوں میں یوں کہیئے کہ مشرق اور خصوصاً اسلامی مشرق کو خود آگاہی کا جو پیغام اقبال جیسے لوگوں نے دیا تھا، مغرب ہمیں معیارِ زندگی کی افیم پلا کر اسے ہمارے ذہن سے محو کرا دینا چاہتا ہے"

(محمد حسن عسکری. شعور کی جنگ. "امروز" لاہور ۲۸ مارچ ۵۸ء)

معیارِ زندگی کی افیون "یونیسکو" کی وساطت سے پلائی جا رہی ہے ابھی مشرق، مغرب کے سیاسی استحصال سے مکمل طور پر آزاد بھی نہ ہو پایا تھا کہ ۱۹۴۵ء میں "یونیسکو" کا آئین شائع ہوا۔ اس آئین میں قیام امن کے لئے دنیا بھر کے انسانوں کے کلچر کو سمجھنے کے نیک ارادوں کا اعلان کیا گیا مگر کلچر کے مفہوم کو کم و بیش مادی خوشحالی تک محدود کر دیا گیا۔ تین سال بعد ٹی. ایس ایلیٹ نے احتجاج کیا کہ لفظ کلچر انتہائی لاپرواہی سے استعمال کیا جا رہا ہے۔ ایلیٹ نے یہاں تک کہہ دیا کہ کلچر یوں پیدا نہیں ہو سکتا کہ ہم پروگرام بنائیں کہ آؤ ہم بھی کلچر پیدا کریں اور کلچر پیدا ہونے لگے۔

"جان لینا چاہیئے کہ ہم جان بوجھ کر اور اپنی مرضی کے مطابق کلچر پیدا نہیں کر سکتے کیونکہ کلچر تو کم و بیش مختلف ہم آہنگ سرگرمیوں کی پیداوار ہوتا ہے اس کے لئے شاعر سے لیکر سرکاری ملازم ہر ایک کو اپنے مقصود بالذات مسائل خلوص و دیانت کے ساتھ نپٹانا پڑتے ہیں[۱]"

اس پر ٹی. ایس ایلیٹ کو سائنسی حقائق سے بے خبری کا طعنہ دیا گیا اور "یونیسکو" کے مفکرین مصر رہے اور ہیں کہ ہم دنیا بھر کے انسانوں کے کلچر یعنی معیارِ زندگی کو مغرب کے کلچر یعنی معیارِ زندگی کی سطح پر لے آئیں گے۔ ہمارا معیارِ زندگی مغرب کے معیارِ زندگی کے مقابلے میں صفر خیال کیا جاتا ہے اس لئے ہمارا کلچر بھی صفر ہوا۔ سو اول تو پاکستانی کلچر کے بارے میں سوچتے ہی نہیں اور سوچنا ہی پڑے تو پھر مغرب کے فارمولوں کی روشنی میں سوچتے نتیجہ یہ ہے کہ جن ادیبوں نے بھی کلچر کے موضوع پر صاف صاف اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے وہ یہی کچھ بتا پائے ہیں کہ صاحب کیا کہیں، یہ مسئلہ تو بہت الجھا ہوا ہے۔

فیض احمد فیض کی مثال لیجئے اول تو انہیں ادبی اور قومی مسائل پر جم کر لکھنے کی فرصت تھی نہ دماغ "مگر جب وہ آرٹ کونسل کے معتمد بنے تو دیانت داری کی عادت سے مجبور ہو کر انھوں نے سرکاری اور نیم سرکاری اداروں

---

[۱] NOTES TOWARDS THE DEFINITION OF CULTURE BY T.S ELIOT

کے افسروں کی ہدایت سے بغاوت کی اور "پاکستانی کلچر" کے موضوع پر سنجیدگی سے سوچا۔ ان کا مضمون "پاکستانی تہذیب کا مسئلہ یوں شروع ہوتا ہے۔ ؎

وہ کریں گے اہل نظر تازہ بستیاں آباد
مری نگاہ نہیں سوئے کوفہ و بغداد

اقبال مرحوم کی یہ پہلی بات تو پوری ہو چکی یعنی پاکستان کی بستی بس گئی لیکن ہمارے اہل نظر ابھی تک یہ طے نہیں کر پائے کہ اپنی نگاہ کو کیا کریں۔ اہل نظر کو یہ الجھن اس لئے درپیش ہے کہ ان کا کاروبار اس شے سے بندھا ہے جسے اب سے پہلے کلچر یا تہذیب اور آج کل "ثقافت" کہتے ہیں۔"

یہاں میں یہ کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ہمارے اہل نظر کا یہ طے نہ کر پانا کہ اپنی نگاہ کو کیا کریں خود اہل نظر کی کور چشمی ہے اور اس سلسلے میں پاکستان یا اقبال کو معتوب نہیں کیا جا سکتا۔ اقبال کی نثر سے بصیرت حاصل کرنا اگر اس عہد کے ادبی فیشن میں شامل نہیں تو شاعری تو موجود ہے اور اگر "جاوید نامہ" فارسی میں ہونے کی وجہ سے اردو ادیبوں کے لئے علاقہ غیر ہے تو اردو شاعری میں بھی اس الجھن کا جواب موجود ہے۔ مثلاً یہی شعر لیجئے:

ہو تیرے بیاباں کی ہوا تجھ کو گوارا

اچھا جانے دیجئے اس قضیئے کو اور یہ دیکھئے کہ اس تمہید کے بعد فیض احمد فیض کیا سوال اٹھاتے ہیں:

"پاکستانی تہذیب یا کلچر جیسی کوئی شے ہے بھی کہ نہیں اور اگر ہے تو اس کی نوعیت اور خدوخال کیا ہیں؟"

فیض صاحب اس کا جواب یہ دیتے ہیں کہ ہر تہذیب میں "طول عرض اور گہرائی" پائی جاتی ہے یعنی:

"قومی تہذیب کسی قوم کی ہو سکتی ہے۔ قوم ہوگی تو اس کی تاریخ بھی ہوگی، وطن بھی ہوگا اور معاشی نظام بھی ہوگا۔"

جہاں تک پاکستانی تہذیب کا تعلق ہے پاکستانیوں کی قومیت کا مسئلہ الجھا ہوا ہے، تہذیب کے نقطۂ آغاز (تاریخ) کا قضیہ پیچیدہ ہے۔ اب رہ گیا جغرافیائی حدود کا مسئلہ تو وہ بھی الجھا ہوا ہے۔ فیض احمد فیض کے اس تجزیے کے ضمن میں مجھے فقط یہ کہنا ہے کہ اگر وہ مغربی تصورات کی بجائے اقبال کے تصورات کی روشنی میں پاکستانیوں کی قوم، تاریخ اور وطن پر بحث کرتے تو یقیناً یہ الجھنیں پیدا نہ ہوتیں۔ مضمون کے آخر میں فیض صاحب بڑے جائز اضطراب کے ساتھ کہتے ہیں:

"لیکن اس افراتفری کے باوجود ہمارے ہاں چابکدست مصور بھی ہیں، نادر موسیقار بھی، اعلیٰ ادیب

بھی، شاعر بھی، دستکار بھی، ادا کار بھی ہیں لیکن کسی کو نہیں معلوم کہ کون ان سے کیا چاہتا ہے
وہ کن قدروں، عقیدوں، امنگوں، صعوبتوں، آرزوؤں اور طریق حیات کی ترجمانی کریں اور کس
کے لئے۔ ان مقاصد اور منازل کا تعین اہل نظر کا کام ہے۔"

یہ تو اسی تمنا کا اظہار ہے جس نے ۱۹۴۷ء میں ڈاکٹر تاثیر کے مضمون "پاکستان میں کلچر کا مستقبل" کی صورت میں اظہار
پایا تھا مگر اس وقت تو ان کے خیالات پر غور و فکر کی بجائے ان کی نیت پر شبہ کرنے میں ہی عافیت ڈھونڈی گئی تھی۔

پل پل میں تاریخ چھپی ہے گھڑی گھڑی گرداں ہے ندیم
ایک صدی کی ہار بنے گی ایک نظر کی بھول یہاں

کتنی صدیوں سے ہم خسارے میں ہیں، اس کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ ۱۹۴۷ء میں ڈاکٹر تاثیر جاننے
تھے کہ پاکستان کے فن کار اپنی نظر کو کیا کریں مگر آج کے "اہل نظریہ نہیں طے کر پاتے کہ اپنی نگاہ کو کیا کریں"۔ کیا بصیرت
کے اس زوال کی ذمہ داری ادیبوں پر عائد نہیں ہوتی؟ یہ کیوں ہے کہ بقول انتظار حسین:

"پاکستان بنتے ہی ہم نے تحریک پاکستان کی تہذیبی حیثیت سے چشم پوشی اختیار کر لی اور اپنی زندگی
کے دوسرے شعبوں کو بنانے سنوارنے میں مشغول ہو گئے۔ تقسیم سے پہلے ہمیں اپنے آرٹ اور کلچر کی
عظمت کا بڑا احساس تھا۔ یہ احساس اب مائل بہ زوال ہے شاید اب ہم اس کی ضرورت ہی محسوس نہیں
کرتے۔ تاریخ اور آرٹ کی عظمت پر فخر کرنے کی بجائے اب ہم نے پٹ سن اور گیہوں پر نازاں
ہونا شروع کر دیا ہے۔ دراصل میں اقتصادی ترقی کے رجحان کو مطعون نہیں کر رہا ہوں۔ میں یہ کہنا
چاہتا ہوں کہ ہماری قوم کی تاریخ میں اب تک اقتصادی اور سیاسی ترقی کو ایک وسیلہ سمجھا گیا تھا،
اب وہ فی نفسہٖ مقصد بنتی جا رہی ہے۔"

(مسائل تہذیب اور پاکستان۔ روزنامہ "بانگ حرم" پشاور ۲۰ فروری ۶۰ء)

قصہ یہ ہے کہ ہمارے بزرگ ادیبوں میں سے ننانوے فی صد نے تحریک پاکستان کو قیام پاکستان سے پہلے
انگریزوں اور مسلمان جاگیرداروں کی سازش سمجھا اور قیام پاکستان کے بعد ایک سیاسی معجزہ۔ آپ جانیے اس سائنسی
دور میں معجزوں پر اعتقاد رکھنا رجعت پسندی کی بین دلیل ہے جو پاکستانی ادیب پاکستانی کلچر کے مسائل پر غور و فکر
کرنے کی بجائے جاگیرداروں کے خلاف جد و جہد میں مصروف رہے۔ اس دوران میں جب کبھی کسی ادیب کو کسی
بین الاقوامی یا قومی کلچرل تنظیم کی ملازمت کی ضرورت محسوس ہوئی پاکستانی کلچر پر خیال آرائی ہونے لگی اور پتہ چلا کہ

یہ مسئلہ تو ایک معمہ ہے سلجھنے کا نہ سلجھانے کا فیض احمد فیض نے ایک ریڈیائی تقریر میں کہہ رکھا ہے کہ:

"کلچر کسی معاشرے کے اجتماعی ظاہر و باطن کو کہتے ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اور ادیب کلچر کا ترجمان ہی نہیں ناقد بھی ہوتا ہے، وہ عمومی ذوق کی تفسیر ہی نہیں کرتا تربیت بھی کرتا ہے۔"

ظاہر ہے کہ تحریک پاکستان کے قائدین کے خواب و خیال سے قطع نظر کرکے پاکستانی معاشرے کے اجتماعی ظاہر و باطن کو مغربی سانچوں میں محدود کرنے کی کوشش میں پاکستانی کلچر ایک لاینحل معمہ نہیں تو اور کیا نظر آئے گا؟

اس صورت حال پر نئی نسل کے چند حساس اور دور بین ادیب مضطرب ہیں ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اور گذشتہ چند برس سے اس اضطراب پر نجی اور ادبی محفلوں میں بلند آواز سے سوچ بھی رہے ہیں۔ پاکستان ان کے لئے جذباتی واردات ہے اور مسلمانوں کی اقدار و علامات کا زوال ذاتی مسئلہ ــــ جمیل جالبی نے، کہ انہی ادیبوں میں سے ایک ہیں، اپنے اضطراب کو "پاکستانی کلچر" پر ایک فکر انگیز کتاب کی صورت دی یہ کتاب ان معنوں میں سچ مچ ایک نئی کتاب ہے کہ اس کا مصنف اس بات پر کہ مغربی اصطلاحات کے مطابق پاکستانی نہ تو کوئی قوم ہیں اور نہ ہی پاکستان کوئی ملک ہے، اترا نے، بغلیں بجھانے، یا بین السطور پاکستان کی تعمیر میں مضمر خرابیوں کا مفہوم پیدا کرنے کی بجائے قوم اور ملک کے مغربی تصورات تجزیہ انداز میں رد کرتا ہے:

"انیسویں صدی کی اصطلاحات کے مطابق پاکستان ذرا دیر کے لئے ایک عجیب و غریب ملک نظر آتا ہے۔ یہاں قوم کا تصور اصطلاح پر پورا نہیں اترتا مثلاً ہمارا ملکی جغرافیہ دو حصوں میں تقسیم ہے اور ملک کی علاقائی زبانیں مختلف ہیں اور قومی زبانیں دو ہیں۔ اس اعتبار سے پاکستان کو سامنے رکھتے ہوئے انیسویں صدی کے تصورِ قوم میں ترمیم کی ضرورت محسوس ہوتی ہے وہ لوگ جو ہندی مسلمانوں کی تاریخ اور مزاج سے واقف نہیں ہیں ذرا دیر کو حیرت میں پڑ جاتے ہیں لیکن جس خواہش، جس جذباتی و تاریخی عمل نے اس ملک کو جنم دیا ہے وہ آج بھی اتنا ہی قوی اور شدید ہے جتنا ۱۹۴۷ء سے پہلے تھا۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اپنے مسائل کو قومی نقطہ نظر سے حل نہ کرنے کے سبب اور نظامِ اقدار و خیال کے منتشر ہو جانے کے باعث قوت حیات افسردہ ہو گئی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اس دور میں جب فاصلے گھٹ رہے ہیں جغرافیہ کا قدیم تصور بھی اس کے ساتھ بدل رہا ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ پاکستان کے جغرافیہ کو دیکھتے ہوئے انیسویں صدی کے قدیم تصور پر بھی نظر ثانی کرنا ہوگی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اب فاصلوں کے گھٹنے سے خیال کی مہم تیزی کے ساتھ پھیلائی جا سکتی ہے اور اس اعتبار سے پاکستان دنیا کا پہلا ملک ہے جہاں بین الاقوامی

طرزِ حکومت کا پہلا تجربہ کیا گیا ہے"۔

اس طرزِ فکر کی بدولت جمیل جالبی، انتظار حسین اور سجاد باقر رضوی (پاکستانی تہذیب کا مسئلہ مطبوعہ سالنامہ ادبِ لطیف ۷۳ء) کی طرح ترقی پسندوں یا نئے ادب والوں کے انداز نظر کو رد کر کے اپنا رشتہ اقبال کی فکر سے جوڑتے ہیں لیکن آگے چل کر "مذہب اور کلچر" کی بحث میں فکرِ اقبال کے علاوہ ہندی مسلمانوں کی نشاۃ ثانیہ کی تحریک کی بنیاد ہی کو ذہنی فریب قرار دے ڈالتے ہیں۔

جمیل جالبی نے مذہب اور کلچر کی طویل بحث میں اس سوال کا جواب ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے۔

"کیا مذہب کی ہمیں آج بھی ضرورت ہے اور اگر ہے تو اس کی کیا نوعیت ہے؟ کیا مذہب زندگی کے نئے تقاضوں کی پیچیدہ گتھیاں سلجھانے کی اب بھی اہلیت رکھتا ہے؟ ...... کیا مذہب ہماری معاشرتی، سیاسی اور معاشی ترقی میں روڑے اٹکا رہا ہے یا وہ ہمیں آگے بڑھانے میں ایک فعال قوت کا درجہ رکھتا ہے؟"

بظاہر جالبی صاحب نے مسلمان اہل نظر کے مختلف رویوں کو غیر جانبداری سے پیش کر کے اجتہاد کی ضرورت پر زور دیا ہے مگر فی الحقیقت ان کے خیال میں اس سوال کا جواب نفی میں ہے اس سلسلے میں ان کی جانبداری کا اندازہ ان کی چھ سات سال پہلے کی ایک تحریر سے کیا جا سکتا ہے:

"کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ مذہب کو ایک بار پھر اپنا لینے سے معاشرہ میں بڑی تبدیلیاں ہوں گی اور ایک نئی زندگی کے امکانات تازہ ہو سکیں گے۔ یہ خیال بھی غلط ہے گذشتہ سو سال کے عرصہ میں مذہب لوگوں کے لئے ذہنی اعتبار سے "قابل قبول" نہیں رہا ہے۔ سائنٹیفک نظریات نے عقائد کی منزل کو متزلزل کر دیا ہے اور اس طرح انسانی نظریات کی کایا کلپ ہو گئی ہے اب مذہب عبادت تک تو محدود رہ سکتا ہے لیکن سماج کی ترقی پذیر قوتوں کا اضافہ اس کے بس کا روگ نہیں"۔

(نیا دور کراچی۔ ۶،۵ صفحہ ۸)

جمیل جالبی اس خیال پر ابھی تک قائم ہیں چنانچہ اجتہاد کی ضرورت کا احساس دلاتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے کہ ہندی مسلمانوں نے گذشتہ سو سال میں اسلاف کے کارناموں پر فخر کرنے کے سوا کچھ نہیں کیا سرسید سے لیکر اقبال تک کا اجتہاد ان کی نظر میں ذہنی فریب ہے ان لوگوں نے،

"ذہنی طور پر یہ طے کر لیا کہ تصورِ حقیقت کو تو اسی طرح باقی رکھا جائے اور اس میں کسی قسم کی تبدیلی نہ کی

جائے اور مغرب کے سائنسی علوم جو مغرب نے ہم سے سیکھ کر آگے بڑھائے ہیں، دوبارہ سیکھ کر اپنے اندر جذب کر لئے جائیں اس طرح ہمارا دین بھی باقی رہے گا اور دنیا بھی آ جائے گی۔ یہ ایک نیا فریب ہے؛

مصنف کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہمارے تصورِ حقیقت اور مغرب کے تصورِ حقیقت میں اختلاف ہے ہماری مابعد الطبیعات اور مغرب کی مابعد الطبیعات مادہ کو حقیقتِ اول ماننے کی بنیاد پر قائم ہے اس لئے ہم اپنی مابعد الطبیعات پر قائم رہتے ہوئے مغرب میں مروجہ سائنسی علوم کو اپنے اندر جذب نہیں کر سکتے لہٰذا ترقی بھی نہیں کر سکتے۔ اقبال نے اپنے ایک خطبہ (اسلامی کلچر کی روح) میں اسپنگلر کے نظریۂ کلچر پر تنقید کرتے ہوئے اس مفروضہ کو رد کر رکھا ہے اور میں اس وقت یہ سوچ رہا ہوں کہ جالبی صاحب کی توجہ اس خطبے کی طرف مبذول کرواؤں یا محمد حسن عسکری کے مضمون "روایت کیا ہے؟" کی طرف:

"مغرب میں اس سوال کا جواب صرف ایک شخص نے دینے کی کوشش ہے اور مغرب اس شخص کی بات سننے سے انکاری ہے۔ میرا مطلب رینے گینوں سے ہے وہ کہتے ہیں اَلتَّوحِیدُ وَاحِدٌ۔ مابعد الطبیعات صرف ایک ہی ہو سکتی ہے۔"

عسکری صاحب "مغرب والے تو" دیوانہ بکارِ خویش ہشیار" کے مصداق نہیں سنتے مگر یہ ہمارے جالبی صاحب کیوں نہیں سنتے؟ — دیر آید درست آید، جب بھی سنیں گے آپ بھی طرح اقبال کے ہمنوا بن جائیں گے:

"مگر انسانی تاریخ ایک وحدت ہے اور اگر ہم نے یورپ کو بہت کچھ دیا تو اب ہمارا فریضہ ہے کہ انسانی ترقی کی مشعل مرتے ہوئے یورپ کے ہاتھ سے گرنے نہ دیں بلکہ بڑھ کے سنبھال لیں۔"

(محمد حسن عسکری۔ شعور کی جنگ۔ امروز لاہور ۲۸، مارچ ۵۷ء)

مذہب اور کلچر کی بحث کے دوسرے حصے میں جمیل جالبی نے مسلمانوں کی مذہبی فکر کے تنقیدی جائزے کو سرسید سے شروع کر کے اپنے آپ کو ایک سو سال میں محدود کر لیا ہے وہ بہت سے دوسرے ادیبوں کی طرح اس غلط فکری کا شکار ہیں کہ ہماری مذہبی فکر میں بیداری اور اس کے نتیجے میں اجتہادی سرگرمیاں مغربی اثرات کے تحت شروع ہوئیں حقیقت یہ ہے کہ شیخ احمد سرہندی سے اس کام کا آغاز ہوتا ہے اگر انگریز حاکم بن کر ہم پر مسلط نہ ہوتے تب بھی نئے حالات کے تحت اجتہادی سرگرمیاں جاری رہتیں۔ اگر جالبی صاحب مذہبی فکر کا جائزہ لیتے وقت انگریزوں کے سیاسی اور تہذیبی تسلط کے علاوہ دوسرے عوامل کو بھی مدِ نظر رکھتے تو اقبال کے ساتھ انصاف کی توقع کی جا سکتی تھی۔

موجودہ جائزے میں انھوں نے اقبال کے فکری کارناموں کو اتنی اہمیت بھی نہیں دی جتنی مولانا ابوالکلام آزاد،

علامہ مشرقی، مولانا مودودی اور غلام احمد پرویز جیسے مذہبی صحافیوں کی صحافتی خیال آرائیوں کو دی ہے تعجب انگیز بات یہ ہے کہ اقبال فروشی کے اس دور میں سانس لینے کے باوجود جمیل جالبی نے محض اس ظاہرداری کی بنا پر غلام احمد پرویز کو اقبال کا جانشین قرار دے ڈالا کہ "طلوع اسلام" کے پہلے شمارے کے سرورق پر اقبال کی تصویر تھی اور پیشانی پر بیادگار علامہ اقبال کا نعرہ، حالانکہ اقبال کی مذہبی فکر کے حقیقی اثرات ڈاکٹر غلام جیلانی برق (دو قرآن)، خلیفہ عبدالحکیم (فکر اقبال)، ڈاکٹر جاوید اقبال (پاکستان کی فکری اساس[1])، اور پروفیسر محمد عثمان (اسلام پاکستان میں) کے ہاں دیکھے جا سکتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے شاید اس لگاؤ کے پیش نظر جو مولانا شبلی کو نوجوان ابوالکلام کی ذات سے تھا، ابوالکلام کو شبلی کا پیرو قرار دے ڈالا۔ حالانکہ مذہبی فکر کے ارتقاء کے آئینے میں شبلی اقبال کے پیشرو نظر آتے ہیں۔

کتاب کے پہلے باب میں مصنف نے آزادی کے بعد ہمارے ملی احساس کے زوال کی بحث ختم کرنے سے پہلے قاری کو متوجہ کیا ہے:

"ان لوگوں کی فکر کا افلاس ملاحظہ فرمایئے جو اپنی تاریخ، اپنی روایت اور اپنے ذہنی ماحول کو چھوڑ کر گندھارا موئنجو داڑو اور ہڑپہ میں اپنے تہذیبی رشتے تلاش کرتے ہیں۔"

اس انداز نظر سے ادب کا مطالعہ کریں تو جیلانی کامران کا زاویۂ نگاہ پیدا ہوتا ہے جس کی رو سے وہ میراجی اور قیوم نظر کو ہندوستانی قومیت کا نمائندہ قرار دے کر اپنی ادبی روایت میں شامل کرنے سے انکاری ہیں۔ اس رویے پر شدید نکتہ چینی کرتے ہوئے محمد صفدر[2] نے اقبال کی مثال پیش کی ہے جنھوں نے 'جاوید نامہ' میں بھرتری ہری، گوتم بدھ اور شنکر اچاریہ (جہاں دوست)، کا ذکر عقیدت اور اپنائیت سے کیا ہے اور جو اردو کے ملائیت زدہ ادیبوں کے برعکس مسلمانوں کی آمد سے پہلے کی چار ہزار سالہ تاریخ کو رد کر کے سرزمین وطن سے غداری کے مرتکب نہیں ہوتے۔ اس ضمن میں اس بات کو نظرانداز نہ کرنا چاہیئے کہ زمینی رشتہ، زمین پر بسنے والوں کے خیالات عقائد کے حوالہ سے ہی بامعنی بنتا ہے۔ محمد صفدر نے اقبال کا واسطہ دے کر چار ہزار سالہ تاریخ کو میراجی

---

[1] IDEOLOGY OF PAKISTAN

---

[2] THE WELL OF THE PAST

کی طرح قبول کرنے کی دعوت دی ہے اس لئے آیئے اقبال ہی سے رجوع کریں۔

"جاوید نامہ" کے آخری حصے (سخنے بہ نژاد نو) میں اقبال، جاوید سے مخاطب ہیں:

مادرت درسِ نخستیں با تو داد — غنچۂ تو از نسیم او کشاد

از نسیم او ترا ایں رنگ و بوست — اے متاعِ ما بہائے تو از دست

اے پسر ذوقِ نگہ از من بگیر — سوختن در لا الٰہ از من بگیر

چنانچہ اقبال نہایت اندیشہ اور کمال جنوں کے ساتھ حقائق ابدی (یعنی توحید اور انسانی اخوت) کو پاکستانی کلچر کی اساس ٹھہراتے ہیں اور قرار دیتے ہیں کہ: ؎

عناصر اس کے ہیں روح القدس کا ذوقِ جمال

عجم کا حسنِ طبیعت، عرب کا سوزِ دروں

اس طرزِ فکر کو رہنما بنایا جائے تو زمین سے رشتہ باشندوں کے عقائد و خیالات ہی کے حوالے سے بامعنی ہے۔ اقبال نے اپنے ذوقِ نگہ کی رہنمائی میں شنکراچاریہ کو رومی کی شاگردی کرتے ہوئے دکھایا ہے اور میراجی کے پیرو شاعروں کے ہاں گوتم بدھ اگر زندگی کی "ہمہ گیر بے معنویت" اور "لایعنیت کے طوفان بدتمیزی" کی نمائندگی کی بدولت پسندیدہ ہے تو اقبال کے ہاں اس بنا پر:

مے دیرینہ و معشوقِ جواں چیزے نیست — پیشِ صاحب نظراں حورِ جناں چیزے نیست

بگذر از غیب کہ ایں وہم و گماں چیزے نیست — در جہاں بودن و رستن ز جہاں چیزے نیست

راحتِ جاں طلبی، راحتِ جاں چیزے نیست — در غمِ ہم نفساں اشکِ رواں چیزے نیست

حسنِ رخسار دمے ہست و دمے دیگر نیست — حسنِ کردار و خیالاتِ خوشاں چیزے نیست

(جاوید نامہ۔ طاسین گوتم)

مگر اختر احسن تو کہتے ہیں کہ اقبال گوتم بدھ کو سمجھ ہی نہ سکے۔ اقبال گوتم بدھ کو سمجھ سکے ہوں یا نہ سمجھ سکے ہوں جب اختر احسن مہاتما بدھ سے متاثر ہو کر کہتے ہیں:

جیسا بھی ہو حال اللہ اللہ — جتنا بھی ہو مال مست رہنا

---

[1] "میری زین غزلیں اور زین بدھ ازم" پر۔ اختر احسن

تو ہم نے بھی رنگ کو تیاگا   بدھ جی ہم نے بھی زرد پہنا

تو تشریحی نوٹ کے باوجود میں نہیں سمجھ پاتا۔ اس کے برعکس جب مہاتما بدھ جی کی مورتی ٹوٹ جانے پر جب اعجاز حسین بٹالوی کہتے ہیں :

"لیکن اس مجسمے کو توڑ کر ہم ان اقدار سے ناطہ تو نہیں توڑ رہے جو زندگی کو مادی اقدار سے ماورا ایک اور حقیقت کی طرف لے جانا چاہتی ہیں۔ کہیں یہ نہ ہو کہ ہم نے فیصلہ کر لیا ہے کہ راہبانہ زندگی کا حسن اور بے تعلقی کا راستہ ہماری جاہ پرستی اور مادی ترقی کے راستے میں حائل ہو رہا ہے۔"

تو میں سمجھ جاتا ہوں کہ بات پاکستانی تہذیب کے مستقبل پر ہو رہی ہے۔

بہر حال اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جمیل جالبی نے پاکستانی کلچر کے مسائل کو کلچرل شو تک محدود رکھنے کی بجائے قومی یک جہتی سے لے کر مادی ترقی اور ذہنی آزادی تک بہت سے اہم موضوعات پر قلم اٹھایا ہے اور صرف قلم ہی نہیں اٹھایا بلکہ ہمعصر پاکستان کے حوالے سے ان مسائل پر صداقت احساس اور جرأت اظہار کے ساتھ بحث کی ہے۔ محمد حسن عسکری نے اس خواہش کا اظہار کیا ہے کہ جمیل جالبی نے :

"مذہب اور کلچر کے تعلق اور خود مذہب کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس پر دوبارہ غور کر لیتے تو بہتر ہوتا۔"

ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کتاب کے سارے مطالب پر جمیل جالبی بھی دوبارہ غور کریں اور اردو ادیب بھی۔ اگرچہ اردو ادیبوں سے اس کی توقع نہیں ہے کیونکہ تاثیر سے جاوید اقبال تک جس نے بھی اس سلسلے میں غور و فکر کی دعوت دی ہے، اس کے خیالات سے خوف کھا کر ہمارے ادیبوں نے الٹا بے چارے کی نیت پر شبہ کیا ہے۔

ہمارے ادب کے آفاقی رشتے

(شاعری کے حوالہ سے)

ڈاکٹر سید ابوالخیر کشفی

آفاقیت بڑے ادب کی بنیادی صفت ہے۔ انسانیت کے عظیم ذہن جس افق پر اپنے فکر و احساس کی عزیز ترین متاعِ عالمِ انسانیت کے حضور پیش کرتے ہوئے زمان و مکاں کے قیود کو توڑ دیتے ہیں وہ فنونِ لطیفہ کا افق ہے اور بالخصوص ادبیات کا۔ بڑا ادیب اپنے عہد کی پیداوار، اپنی قوم کا فرد اور اپنی روایات کا پروردہ ہوتے ہوئے اس جہانِ تازہ کی تخلیق کرتا ہے جو سنگ و خشت سے نہیں بلکہ افکارِ تازہ اور خونِ دل سے پیدا ہوتا ہے۔

"آفاقیت کسی فن پارے کی وہ خصوصیت ہے جس کی بنا پر اس کی معنویت کسی مخصوص واقعہ، صورتِ حال، مقام، زمانے اور شخص کی حدوں کو توڑتی ہوئی اپنے آپ کو اس آفاق اور کائنات پر محیط کر دیتی ہے" ۔۔ اقبال کی نظم مسجد قرطبہ کسی ایک مسجد سے متعلق نظم نہیں ہے بلکہ وہ اسلام کے تصورِ جمال اور جمالیاتی قدروں پر خلاقانہ تبصرہ ہونے کے ساتھ زمان و مکاں کے جبر اور انسانی ذات کے درمیان کشمکش اور انسان کی آبرومندی کی دستاویز ہے۔ شکسپیر کے اوتھیلو (OTHELLO) کا موضوع وہ ازدواجی شک و شبہ ہے جو آئے دن قتل کا محرک بن کر اخباری خبروں کو جنم دیتا ہے اور پس اوتھیلو نہ کسی تاریخی واقعہ کے پس منظر میں لکھا گیا۔ نہ یہ بدکاری، قتل اور خودکشی کے واقعاتی امکان تک محدود ہے بلکہ شکسپیر نے اس موضوع کو انسان اور حیاتِ ارضی کی ایک آفاقی صداقت کے درجہ تک پہنچا دیا۔

آفاقیت کی تخلیق اسی وقت ممکن ہے جب فنکار زندگی کو ایک کل کے طور پر دیکھ سکے۔ سعدی کی گلستان کے مختلف ابواب زندگی کے مختلف پہلوؤں کی نقش گری کا درجہ رکھتے ہیں۔ بادشاہوں کا دور گزر گیا مگر گلستاں میں شاہوں کے واقعات اپنی سطح سے ابھر کر ہماری زندگی کے مسائل بننے کی تاب و توانائی رکھتے ہیں۔ اپنے ادب کی حالیہ مثال کے طور پر میں سعادت حسن منٹو کا حوالہ دینا چاہتا ہوں۔ بو اور کالی شلوار جیسے افسانوں میں جنس کا مسئلہ منٹو کی پوری دنیا معلوم ہوتا ہے مگر موذیل، کھول دو اور ٹھنڈا گوشت

میں بھی مسئلہ انسانی زندگی کے دوسرے پہلوؤں اور انسانی فطرت کے خیر و شر سے ہم آمیز اور ہم آہنگ ہو کر ادبی ترفع (SUBLIMATION) کے عمل کی مثال بن جاتا ہے ۔

اب تک جو کچھ عرض کیا گیا وہ فنکار کی فنی عظمت اور قد و قامت کی نسبت سے عرض کیا گیا ہے۔ اس گفتگو کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ادب کی آفاقیت کی تشکیل میں کئی اور عناصر بھی کارفرما نظر آتے ہیں۔ موضوع کی عظمت اور ہمہ گیری ادب کی آفاقیت کی ایک بنیاد ہے۔ کانٹ نے حسن کو تعین کے ساتھ اور ترفع اور رفعت کو لامحدود کے ساتھ وابستہ کیا تھا۔ ادب کی صفات اور خصوصیات کا اظہار یقیناً زبان کے وسیلے سے ہوتا ہے اور عظمت ادب کے مخارج کا یقیناً زبان پر گرفت سے گہرا تعلق ہے لیکن عظیم تصورات، طاقت اور الہامی جذبہ اور کلیت یا مجموعیت کے بغیر ادب آفاقی نہیں بن سکتا۔ ان عناصر کے بغیر صرف قدرت زبان اس سطح سے بلند نہیں ہوتی ۔

آپ کے پاؤں کے نیچے دل ہے — اک ذری آپ کو زحمت ہوگی

ذرا ڈال دو اپنی زلفوں کا سایہ — مقدر کسی کا بہت نارسا ہے

زلف الجھے گی تو شانے سے سلجھ جائے گی — دل جو الجھے گا تو کوئی نہیں سلجھانے کا

اور جب عظیم تصورات اور زندگی کا وسیع تر مطالعہ و مشاہدہ زبان سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے تو شاعری اس سطح پر فائز نظر آتی ہے ۔

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام — آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

——— میر

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب — ہم نے دشت امکاں کو ایک نقش پا پایا

——— غالب

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا — کہ ذرہ ذرہ میں ہے ذوقِ آشکارائی

کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں — نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی

——— اقبال

(۳)

کائنات کی وحدت کا عرفان، انسان، حیات اور کائنات کے رشتے کا ادراک اور خالق و مخلوق کے تعلقات کی جہتیں اگر کسی

انسانی گروہ کو اپنے ثقافتی ورثہ کے طور پر حاصل ہو جائیں تو اس کے شعر و ادب، فن تعمیر اور دوسرے فنون لطیفہ میں آفاقیت کا جلوہ مختلف سطحوں پر بے نقاب نظر آئے گا۔ اس انسانی گروہ کے بڑے فنکار آپ کو کار و بار جہاں کو نئے انداز سے دیکھنا سکھائیں گے اس کے متوسط درجہ کے فنکار آپ کو آفاق اور انسان کی وحدت کے گیت گاتے نظر آئیں گے اور اس کے عام لکھنے والوں اور فنکاروں کے ہاں بھی جغرافیائی حدود ٹوٹتی ہوئی نظر آئیں گی۔ دنیا میں کہیں بھی ظلم ہو رہا ہو اس کے ادیب اور شاعر اس ظلم کے خلاف لب کشا نظر آئیں گے۔ امیر مینائی کا شعر اسی پس منظر میں پڑھئے تو اندازہ ہو گا کہ نہایت درجہ شہرت اور مقبولیت کے باوجود یہ شعر مبتذل کیوں نہیں معلوم ہوتا ہے

خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیرؔ   سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے

اردو اور برعظیم پاک و ہند کی دوسری زبانوں کے مسلمان ادیبوں کے ہاں آپ کو یہ آفاقیت اور بین الاقوامی نقطۂ نظر کم و بیش ہر جگہ نظر آئے گا۔ جنگ طرابلس، جنگ بلقان اور دولت عثمانیہ کے زوال سے لے کر کشمیر، ویتنام، فلسطین، الجزائر، افریقہ، افغانستان، ہنگری، چیکوسلواکیہ اور اب پولینڈ کے مظلوموں تک ۔۔۔ ہر جگہ اور ہر ملک کی تحریک آزادی کی معاونت ہمارے اہل قلم نے اپنی آواز اور فن کے ساتھ کی ہے۔

میرے اس مفروضہ کی صداقت اس وقت آپ پر اور روشن ہو جائے گی جب برعظیم کی مختلف زبانوں میں لکھنے والے مسلمان اور غیر مسلمان ادیبوں کی تحریروں کا جائزہ اس نقطۂ نظر سے لیا جائے۔ برصغیر کے ذہن و فکر کو اسلام نے اس درجہ متاثر کیا ہے کہ بہت سے غیر مسلم فنکاروں کے ہاں فکر کی عالم گیریت اسلامی آثار و اثرات سے عبارت ہے۔ میں یہ ہرگز نہیں کہہ رہا ہوں کہ غیر مسلموں کے یہاں یہ آفاقی نقطۂ نظر اور انسانی محبت و عظمت کے تصورات نہیں ملتے۔ کہنا یہ ہے کہ مسلم معاشرہ اور فنکاروں کے ہاں یہ رجحان بہت عام اور قوی نظر آتا ہے۔ میں حسان بن ثابت، سعدی، مولانائے روم، حافظ، خسرو، میر، غالب، اقبال، جامی اور نذر الاسلام کی طرح ہومر، کالی داس، گوئٹے، شکسپیئر اور دانتے سے بھی دست بردار ہونے کے لیے تیار نہیں۔ لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ ان بڑے فنکاروں میں سے بعض ایک آفاقی ورثے سے محرومی کی وجہ سے کہیں کہیں جس سطح تک گر جاتے ہیں اس کی تاویل کچھ ایسی مشکل نہیں۔ میں صرف دانتے کی مثال دوں گا۔

اب میں آج کے موضوع کے تین الفاظ کے بارے میں کچھ عرض کرنا چاہتا ہوں پہلا لفظ تو "ہمارے" ہے۔ میری مادری زبان پوربی ہے جسے ہمارے بزرگوں کی طرح مخدوم و مکرم ڈاکٹر سلیم الزماں صدیقی آج بھی گھر کی بولی کہتے ہیں لیکن ادب کی سطح پر اردو ادب میری زندگی میں پہلے آیا۔ پاکستان کی نسبت سے میں "ہمارے ادب" کے دائرے میں قومی زبان اردو کے ادب کے علاوہ تمام پاکستانی زبانوں کے ادبیات کو بھی شامل کرتا ہوں۔ پشتو، پنجابی، سندھی، بلوچی، سرائیکی، شنا، ہندکو اور گجراتی وغیرہ تمام زبانوں کے ادب میں ہمیں یہ

آفاقی عناصر نظر آتے ہیں کیونکہ زبانوں کے اختلاف کے باوجود ان تمام زبانوں کے ادیب اسی انسانی گروہ کے فرد ہیں جسے آفاقیت اپنے ورثہ کے طور پر ملی ہے۔ ان ادیبوں نے تو اسی آفاقیت کے پرچار کی خاطر زبانوں کی دیواریں بھی توڑ کر بھی زبان کے مسئلہ پر غور کرنے کے لئے ایسا مثبت نقطۂ نظر عطا کیا ہے جس سے آج ہم میں سے بہت سے محروم ہیں۔ سعادت یار خاں رنگین اور انشا نے اردو، فارسی، پنجابی، کشمیری، عربی اور دوسری زبانوں میں شعر کہے ہیں۔ حضرت سچل سرمست فارسی میں آشکارا اور خدائی تخلص کرتے تھے، پنجابی اور اردو میں سچل سرمست اور سندھی میں سچو۔ اقبال نے اپنے پیغام کی اشاعت کے لئے فارسی، اردو اور انگریزی سے کام لیا۔ کاش میں تمام پاکستانی زبانوں کے حوالے سے گفتگو کر سکتا لیکن اس باب میں خاصا عاجز ہوں اس لئے اردو کے علاوہ پنجابی اور سندھی شاعری کے مختصر حوالوں تک بات کو محدود رکھوں گا۔ ویسے خوشحال خاں کی عظمت سے تو ہمیں ہمارے قومی شاعر اقبال نے آشنا کرایا تھا اور اس سلسلہ کی آخری کاوشیں جناب خاطر غزنوی کا ترجمہ دستار نامہ اور جناب نعیم نقوی کی کتاب خوشحال خان خٹک اور اقبال ہے جس میں انہوں نے مسلسل مثالوں کے ذریعہ خوشحال خاں کو اقبال کا پیشرو قرار دیا ہے۔

دوسرا لفظ "آفاقی" ہے۔ اس اصطلاح کے سلسلہ میں جو کچھ عرض کروں گا اس سے یہ بات آشکارا ہو جائے گی کہ ہمارے ادب کے آفاقی رشتوں میں سب سے اہم رشتہ بلکہ تمام رشتوں کی اساس کون سا رشتہ ہے۔

آفاق، افق کی جمع ہے۔ افق کنارے کو کہتے ہیں۔ جو کچھ زمین اور آسمان کے اطراف سے نظر آئے وہ افق ہے ابن فارس کے مطابق افق کسی چیز کے اطراف و جوانب کے درمیان کی وسعت اور انتہائی بُعد کا نام ہے۔ یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ یہ انتہائی بُعد بھی ایک ہی رشتہ میں پرویا ہوا ہوتا ہے۔

قرآن پاک کی آیت ہے:

سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَفِي أَنفُسِهِمْ

(حٰم السجدہ [۴۱]، آیت ۵۳)

"ہم عنقریب انہیں اپنی آیات ان کے گرد و نواح (دنیا کے اطراف و جوانب) میں اور خود ان کے نفس (ذات) میں دکھا دیں گے۔"

اس آیت سے آفاق کے معانی اپنے تمام مفاہیم کے ساتھ ہمارے سامنے آجاتے ہیں۔ آفاق میں خارجی کائنات، حیاتِ انسانی، انسان کی دنیا، قومی اور بین الاقوامی حوادث اور واقعات سب ہی شامل ہیں۔ آفاق کے اس مفہوم کے پیش نظر ادب کی بین الاقوامیت اور بین الاقوامی رشتے بھی اس موضوع کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اس وسعت کے ساتھ ساتھ افق اور آفاق کے لفظ میں انتہائی وسعت اور بلندی کا جو بنیادی مفہوم موجود ہے اسے مناسب اہمیت دینے سے ادب میں علویت اور

وسعت کے نکتہ کو سمجھا جا سکتا ہے۔

اس کائنات اور حیات انسانی کی وسعتوں میں توازن پیدا کرنے کے لئے رب المشارق والمغارب نے ایک امت وسطیٰ قائم فرمائی اور حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے طفیل یہ شرف ہمیں حاصل ہوا۔ مشرق و مغرب کے افقوں کے درمیان جو بُعد ہے اسے وحدت اور یکجائی میں یہی امت بدل دیتی ہے۔

قُلْ لِّلّٰهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ يَهْدِيْ مَنْ يَّشَاۗءُ اِلٰى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيْمٍ ۝ وَكَذٰلِكَ جَعَلْنٰكُمْ اُمَّةً وَّسَطًا لِّتَكُوْنُوْا شُهَدَاۗءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُوْنَ الرَّسُوْلُ عَلَيْكُمْ شَهِيْدًا (البقرہ ، آیات ۱۴۲-۳)

اے نبیؐ ان سے کہہ دیجئے کہ سب مشرق و مغرب اللہ کے ہیں اللہ جسے چاہتا ہے صراطِ مستقیم بتا دیتا ہے اور اسی طرح ہم نے تمہیں ایک "امتِ وسط" بنا دیا ہے تاکہ تم لوگوں (عالم انسانیت) پر شاہد ہو اور رسول تم پر شاہد ہو۔

مشرق و مغرب اللہ کا ہے۔ یہ ایک نقرہ آفاقیت اور عالمگیریت کی بنیاد محکم ہے۔ اور پھر امتِ وسطیٰ کا کام یہ ہے کہ وہ عدل، توازن اور توسط پر قائم ہو اور دوسروں کو عدل و انصاف عطا کرے۔ امتِ وسط کو اقوامِ عالم کے درمیان مرکزی حیثیت حاصل ہے اور اس کا فاصلہ دنیا کی ہر قوم سے یکساں ہوگا۔ اس کا تعلق سب کے ساتھ یکساں حق اور راستی کا تعلق ہوگا اور ناحق ناروا تعلق کسی سے نہ ہوگا۔

یہ ہے وہ آفاقیت اور عالمگیریت جو مسلمان کو اپنے ثقافتی ورثہ کے طور پر ملی ہے۔ مسلمان کا جہاں بے حد وسیع ہے کیونکہ اس کا رب "رب العالمین" ہے اور یوں وحدتِ انسانی اس کا مقصود ہے۔

قرآن حکیم ہمارے ادب ہی نہیں بلکہ ہماری زندگی کے آفاقی رشتوں کا سرچشمہ ہے۔ اسی چشمہ کا یہ فیض ہے کہ ہمارے لئے یہ کائنات ایک محل کی طرح ہے اور سارے معاملات محل و مقام اور مناظر اس محل کے لاکھوں دروازوں اور کروڑوں کھڑکیوں کی طرح ہیں اور جس دروازے اور جس کھڑکی سے دیکھئے وہاں صاحب تخلیق کل نظر آئے گا۔ حضرت شاہ عبداللطیف بھٹائی کے الفاظ میں۔

ایک محل در لک، کوڑئیں کُنس گیڑ کیوں

جیڈانھن کریاں پرک تیڈانھن صاحب سامھوں

(محل ایک ہے دروازے لاکھوں کھڑکیاں کروڑوں، جہاں دیکھتا ہوں صاحب یعنی محبوب کھڑا ہے) اور محبوب کا یہ جلوہ آفاقیت کا جلوہ ہے۔

قرآن حکیم نے ہمیں جو دین عطا کیا ہے وہ اسلام ہے جسے عہد حاضر کے ذہنوں کی تفہیم کے لئے اسلامی نظریہ اور اسلامی نظام حیات بھی کہا جاتا ہے اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ جدید ذہن مذہب کو محض عبادات تک محدود سمجھتے ہیں یا مغرب کی تقلید میں زندگی کی ثنویت کے قائل ہیں کہ قیصر کا حق قیصر کو دو اور کلیسا کا حق کلیسا کو۔ نظریہ حیات اور نظام حیات کی اصطلاحوں کے ذریعہ ان ذہنوں تک یہ بات پہنچانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ اسلام زندگی کے ہر شعبہ میں ہم سے اپنے ضابطوں کی اطاعت کا مطالبہ کرتا ہے۔

اسلامی اقدار کا آفاقیت اور ادبی تصورات و نظریات کی تشکیل سے گہرا رشتہ ہے۔ اسلام انسان کو مجبور مطلق نہیں مانتا افلاطون اور ارسطو کے نظریہ نقالی فطرت کی جگہ ہمارا شاعر تو یہ کہتا ہے ؎

فطرت کو دکھایا بھی ہے دیکھا بھی ہے تو نے
آئینہ فطرت میں دکھا اپنی خودی بھی

اس ادبی تصور کا گہرا رشتہ قرآن کے اس ارشاد سے ہے کہ جو کچھ آسمانوں اور زمینوں میں ہے سب تمہارے لئے مسخر کیا گیا۔

قرآن حکیم نے ہمیں جو اقدار مطلقہ عطا کی ہیں وہ ہمارے ادب کے آفاقی رشتوں کا درجہ رکھتی ہیں۔

قرآن حکیم کی ایک عظیم قدر تکریم آدم ہے۔

وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِيْ آدَمَ ۔۔۔۔۔ (بنی اسرائیل ۷۰)

"اور ہم نے انسان کو بحیثیت انسان عزت اور کرامت دی۔"

اسی آیت کی تفصیل ایک ابدی بازگشت کی صورت میں خطبہ حجۃ الوداع میں ملتی ہے ایام جاہلیت کے دستور حضور نبی اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کے قدموں تلے کچلے گئے۔ سرخ کو سیاہ پر اور سیاہ کو سفید پر، عرب کو عجمی پر اور عجمی کو عرب پر کوئی فضیلت نہ رہی انسان کا مرتبہ یہ ٹھہرا کہ وہ زینت دہ بزم امکاں بن گیا انسان تو اس آئینہ کائنات کا جوہرہ ٹھہرا ؎

آدم خاکی سے عالم کو جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا تو مگر قابل دیدار نہ تھا

مجھ آئینے رکھے ہوئے ہیں سر وجود
اور ان میں اپنا جشن مناتی ہے میری ذات

اسی قدر کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ انسان کے درمیان تفریق نہیں کی جاسکتی۔ جان، عزت اور مال کے تحفظ کے باب میں مسلم اور غیر مسلم برابر ہیں۔

اسلامی اقدار حیات کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں ۔ صرف ان اقدار میں سے چند کی نشاندہی کافی ہے ۔ "انسانی آزادی" اسلام کی ایک مستقل قدر ہے ۔ انسان صرف اللہ کا عبد ہے اور اس کے سوا کسی کی محکومی اسے زیبا نہیں اس قدر نے اردو ادب اور ہماری دوسری زبانوں کے ادبیات میں کتنے ہی اسالیب کا جامہ پہنا ہے اور طرح طرح اس کا اظہار ہوا ہے ۔ حریت اور عبدیت" کا امتزاج صرف ہمارے ادب کی آفاقیت ہی میں نظر آئے گا ورنہ اوروں کے لئے تو یہ ایک تضاد دکھائی دیتا ہے ۔ ہمارے ہاں عبدیت بلند ترین مرتبہ آدم کا اشارہ ہے ؎

چاہے تو بدل ڈالے ہیئت چمنستاں کی

یہ ہستی بینا ہے ، دانا ہے ، توانا ہے

متاع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی

مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

تعاون اور عدل بھی نہایت اہم اسلامی اقدار ہیں ۔ اسلامی ادب میں ہر جگہ آپ کو انسان کے لئے عدل کا مطالبہ نظر آئے گا اور ان اقدار کے حصول کیلئے اسلام سے وابستہ فنکار انسانوں کو تعاون ، اتحاد اور عمل کا سبق دیتا ہوا نظر آئے گا ۔
ان اقدار نے ایک ایسی آفاقیت کی تخلیق کی ہے جس کے تحت ہمارے فنکار نے عشق کو نور حیات اور نار حیات اور ظہور و سبب ظہور کے طور پر پیش کیا ہے یا انسان کے منصب اور عظمت کو اپنا موضوع بنایا ہے یا جغرافیائی سرحدوں کو توڑ کر وحدت رب کے حوالے سے وحدت آدم کو اپنا نشان قرار دیا ہے ۔ عربی ، فارسی ، اردو ، پنجابی ، پشتو ، سندھی ، بلوچی ، سرائیکی اور تمام ایسی زبانوں میں جن میں مسلمانوں کا تخلیق کردہ سرمایہ ادب ملتا ہے ۔ یہ آفاقیت فنی محاسن اور شدید داخلی تجربے کے طور پر ابھری ہے ۔ وہ شدید داخلی تجربہ جو باہر کی دنیا کو فتح کرتا ہوا ایک انسان کے دل کی شمع آرزو کو دوسرے دلوں میں روشن کر دیتا ہے ۔

محبت نے ظلمت سے کاڑھا ہے نور — نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور

——— میر

آدمی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق — شاخ گل میں جس طرح باد سحر گاہی کا نم

——— اقبال

عشق جنہاں دی ہڈیں پیندا — سوئی نر جیوندے مر جاندا

بلھے شاہ

عشق فعل ہے رب دی ذات فاعل، عاشق اوسدے سبھ مفعول میاں
ہیسی عشق ظہور ہے، عشق سارا عشق ہو سیاں دا معمول میاں

وارث شاہ ــــــــــــــــ

جی تون بیت پا مُیین، سی آیتون آھین
نیو من لائین، پریان سندی پار ڈی

شاہ عبداللطیف بھٹائی ــــــــــــــــ

محبت کی جہتیں کس طرح بلھے شاہ، شاہ عبداللطیف بھٹائی، وارث شاہ، میر اور اقبال کے کلام میں ایک دوسرے کا ضمیمہ بن کر ہماری راہیں منور کرتی ہیں۔ عشق سب ظہور ہے۔ عشق آدمی کے وجود کا عنصر بن جاتا ہے۔ عشق ہڈیوں کو گلا کر آدمی کی خاکستر سے نئے آدمی کو وجود میں لاتا ہے۔ عشق خدا کا فعل ہے۔ عشق خدا کا کلام۔ اقبال، اور عشق ہی کلام شاعر کو آیاتِ قرآن کی پرچھائیں اور عکس بنا کر محبوبِ حقیقی سے ملانے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

اسلامی نظامِ فکر اور اقدار ہماری زبانوں کے ادب کی اساس اس طرح بنیں کہ "زمین" کہیں ان آفاقی تصورات پر غالب نہ آسکی۔ ہمارے ایک نقاد نے اردو شاعری کے مزاج اور روایت کو زمین کی رسیوں نے جکڑ دیا ہے۔ یہ ایک جزوی صداقت ہے جو جھوٹ سے زیادہ خطرناک ہے۔ یہ سچ ہے کہ کوئی حساس شاعر اپنے عہد، اپنے گرد و پیش کے طبعی ماحول اور رسم و رواج سے لاتعلق نہیں رہ سکتا۔ اردو غزل اور شاعری پر فارسی اثرات غالب رہے لیکن بعد میں اردو غزل کی زبان اور فضا خاصی حد تک فارسی گرفت سے آزاد ہوگی۔ ہماری غزل اور شاعری پر ہندی اثرات اور برعظیم کے واقعات نے اثر ڈالا۔ اردو کے علاوہ پنجابی، سندھی اور دوسری زبانوں کی شاعری میں بھی ہمیں مقامی اور ہندی موسم تہوار اور رسوم نظر آتی ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ہندو مذہب کی اصطلاحیں اوّل اوّل اردو میں فارسی کے وسیلے سے آئیں جیسے دیر، بت کدہ، برہمن الیکن بعد میں مذہبی اصطلاحات کے ساتھ ساتھ اردو اور پنجابی شاعری میں تو نازک حقیقتوں کا اظہار شعراء نے عورت کی زبانی کیا ہے اور اس میں ریختی کی مکوسیت نہیں۔ یہ ہندی اثرات اردو شاعری کے بارہ ماسہ اور پنجابی شاعری کے اٹھوارہ اور بارہ ماہ میں نظر آتے ہیں۔ اردو شاعری کے اسالیب، تشبیہ و استعارہ میں بھی یہ اثرات نظر آتے ہیں

زلف ہے تیری موج گنگا کی　　　تل نزیک اس کے اک سناسی ہے

ولی ــــــــــــــــ

کب تک دھونی رمائے جوگیوں کی سی رہوں   بیٹھے بیٹھے در پہ تیرے میرا آسن جل گیا

—————— میرا

لیکن یہ اردو اور پاکستانی زبانوں کی شاعری کا صرف ایک چھوٹا سا گوشہ ہے۔ ہمارے ادب اور شاعری میں عربستان، ترکستان، وسطی ایشیا، ایران اور دوسرے ملکوں کی تلمیحات، اسالیب، مقامات اور اشیاء کا ذکر انسانی جذبات کی آفاقیت کے ساتھ ساتھ نمایاں تر ہے۔ برعظیم میں مسلمانوں کی ثقافتی تاریخ اس حقیقت کی شہادت ہے۔ اسلام ہر ملک اور ہر دور میں مسلمانوں کی قومیت کی اساس رہا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ مختلف ادوار اور ممالک کے تقاضوں کے پیش نظر اس کے ثقافتی اور خارجی مظاہر مختلف رہے ہیں۔ مسلمانوں نے ہر ملک اور اپنی تاریخ کے ہر دور میں ان مقامی عناصر کو اپنے نظام زندگی میں جگہ دی ہے جن کا ان کی دینی اقدار اور آفاقی تصورات سے ٹکراؤ نہ رہا ہو۔ ہولی کے گیت اردو شاعروں نے لکھے ہیں۔ مسلمانوں نے ہوری کو ایک نیا تہوار بنا دیا اور ہولی کے رنگوں میں اللہ کے صفاتی رنگ شامل کر دیئے۔ حضرت بلھے شاہ کی ہوری پنجابی آمیز اردو ہی میں لکھی گئی ہے۔

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

نام نبی کی رتن چڑھی بوند پڑی اللہ اللہ
رنگ رنگیلی اوہی کھلاوے جو سکھی ہووے فنا فی اللہ

الستو بربکم پیتم بولے سب سکھیاں نے گھونگھٹ کھولے
قالو بلیٰ ہی یوں کر بولے لا الٰہ الا اللہ

ہوری کھیلوں گی کہہ بسم اللہ

نحن اقرب کی بنسی بجائی من عرف نفسہ کی کوک سنائی
فثم وجہ اللہ کی دھوم مچائی وچ دربار رسول اللہ

یہ ہمارے ادب کے آفاقی رشتوں کی قوت ہے کہ ہوری کی فضا ہی بدل گئی۔ خود ہمارے عہد میں نگار صہبائی کے گیتوں کی فضا کو میں اسلام رنگ اور اسلام رس کہتا ہوں۔ جمیل الدین عالی کے ابتدائی دوہوں میں ہندی دوہوں کی شدید حسیت کی جھلک بعد میں گویا پاکستانی اور پھر دھرتی کی گویا کا نقش بن گئی۔

برعظیم کے اسلامی فن تعمیر میں عجم کے "حسن طبیعت" عرب کے سوز دروں" کے ساتھ برعظیم کے اثرات بھی ملتے ہیں

متحدہ ہندوستانی قومیت کے داعی ڈاکٹر عابد حسین بھی اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں اور مجموعی طور پر یہ دعویٰ درست ہے کہ مسلمانوں نے عربی، ایرانی اور ہندوستانی عناصر کو اپنے دینی، اجتماعی اور ثقافتی مقاصد کو سامنے رکھتے ہوئے اپنے فن تعمیر میں ہم آہنگ کردیا۔ یہی عمل ہمیں برعظیم کے دوسرے فنون لطیفہ میں بھی نظر آتا ہے۔ مگر ہمارے بعض نقاد صرف دھرتی سے رشتہ استوار کرنے کی کوشش میں اس حقیقت کو فراموش کردیتے ہیں۔ بعض دوسرے نقادوں کے نزدیک "کوہ طور"، "فاران"، "جیحون"، "دجلہ"، "فرات" کی موجودگی اس بات کا ثبوت ہے کہ ہماری شاعری کا گردوپیش کی زندگی سے کوئی علاقہ نہ تھا اور اگر تھا بھی تو ایک کمزور سا رشتہ۔

یہ حضرات ایک واضح تاریخی حقیقت کو نظر انداز کردیتے ہیں یعنی اس عہد کے مختلف ملکوں کے مسلمانوں کا باہمی رابطہ اور رشتہ۔ مسلمانوں کی برادری ایشیا اور افریقہ میں پھیلی ہوئی تھی جس کو اپنی مشترک روایات و اقدار عزیز تھیں۔ تاریخ کے اولین ادوار میں ہر قوم اپنی ایک "دیو مالا" مرتب کرلیتی تھی تاکہ اسے اپنی وحدت کے لئے استعمال کیا جائے۔ مسلمانوں کو دیو مالا کی ضرورت نہیں پڑی۔ وہ تو خود تاریخ کا عہد نو ہیں۔ ان کی تاریخ و روایات و اقدار نے دیو مالا کی جگہ لے لی اور یہی روایات و اقدار ان کی زندگی کے آفاقی رشتوں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ادب بھی زندگی کا گوشہ ہے بلکہ زندگی کا لب اظہار۔ اسی لئے یہ آفاقی رشتے ہمارے ادب کی قدر بن گئے، یا یہ قدریں ہمارے ادب کے آفاقی رشتوں کی اساس بن گئیں۔ یہ حقیقت دو پہلو ہے اسی لئے دونوں طرح کہی جاسکتی ہے۔

پھر "کوہ طور"، "فاران"، "دجلہ"، "فرات"، اور "کربلا" صرف مقامات ہی نہیں یہ تو آفاقی حقیقتوں کے استعارے و اشارے ہیں۔

گرچہ ہے تاب ناک ابھی گیسوئے دجلہ و فرات   قافلۂ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں

_______ اقبالؔ

وہ رن مجھ میں پڑا ہے خیر و شر کا   کہ اپنی ذات میں اک کربلا ہوں

_______ سلیم احمد

حیات عرصۂ کرب و بلا میں گزری ہے   تمام عمر ہوئی ہیں شہادتیں کیا کیا

_______ لیث قریشی

"فاران" تکمیل ہدایت کا اشارہ ہے اور کوہ طور ظرف نظر کا۔ ان اشاروں کی اہمیت اس بات کی متقاضی ہے کہ ان کے اطراف و جوانب کا احاطہ مستقل مضامین کی صورت میں کیا جائے۔

ہمارے ادیبوں اور شاعروں نے اسلامی اقدار کو اپنے شہ کاروں اور کلام میں اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ آفاقی حقیقتوں کے ذہنی منظر کی طرح ابھری ہیں اور ان میں روحِ عصر کا پرتو بھی نظر آتا ہے۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر انسان اسلام کے بتائے ہوئے راستے پر آگے بڑھ رہا ہے۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ انسان وحیِ الٰہی کی روشنی میں جو رات آسانی سے پا سکتا ہے جب انہیں محدود عقل کی روشنی میں اسے تلاش کرتا ہے تو صدیاں کی صدیوں میں سفر کرنا پڑتا ہے۔ قرآن حکیم نے چودہ سو سال پہلے آفاقیت اور وحدتِ آدم کا پیغام دیا تھا اور انسان آج بیسویں صدی کے اختتام پر صرف بین الاقوامیت تک پہنچا ہے۔

مکّے نے دیا خاکِ جنیوا کو یہ پیغام "جمعیتِ اقوام کہ جمعیتِ آدم؟"

اقدار کے سلسلہ میں خود ان کی معنویت، قدر اور حیاتِ انسانی میں ان کی اہمیت کے سوال ابھرتے ہیں۔ اسلامی اقدار کا تعلق حیات و کائنات، مقصدِ تخلیق، کائنات میں انسان کے مرتبہ اور اس کے اخلاقی خصائص، صداقت خیر اور حسن کے علاوہ عدلِ عمرانی، فرد اور معاشرہ کے رشتے جیسے سوالات سے ہے۔ یہی وہ سوالات ہیں جن کا صحیح جواب نہ ملنے کی وجہ سے ایک طرف انسانی معاشرہ عدل و توازن کے لئے ترس رہا ہے اور دوسری طرف فکر و فن کی راہیں دھندلا گئی ہیں۔ آج کی شاعری اور ادب میں لایقینیت کا احساس نمایاں ہے۔ خیال اور اظہار کے درمیان منطقی رشتہ کو توڑنے کی کوششیں ادبی تحریکوں کا درجہ حاصل کر چکی ہیں (DADAISM) اعلیٰ ادب خدا، حیات اور کائنات کے درمیان سہ جہتی مکالمہ ہوتا ہے۔ آج کا ادب جو آفاقی اقدار سے لاتعلق ہے۔ خود کلامی اور وہ بھی غیر مربوط بن کر رہ گیا ہے۔

ہماری قدروں کا جن موضوعات و مسائل سے تعلق ہے ان کی طرف اس سے پہلے پیراگراف میں اشارہ کیا گیا۔ ضروری ہے کہ جدید ادب میں ان کے اظہار کا جائزہ لیا جائے۔ میں اپنے آپ کو حتی الامکان غزل اور بڑی حد تک آج کی پاکستانی غزل تک محدود رکھتے ہوئے چند مثالیں پیش کروں گا۔ یہ مثالیں میرے معروضات کی دلیل بھی ہیں اور ان سے ہمارے ادب کے آفاقی رشتے اور ادب کی آفاقی نوعیت بھی واضح تر ہو سکے گی۔ طوالت کی وجہ سے تبصرے سے گریز کروں گا۔ ہاں ربطِ کلام کے لئے چند اشارے کرتا چلوں گا۔

انسان کا مزاج، اس کی اخلاقی حس، غیرت، کائنات میں اپنے مرتبہ اور فرائض کا احساس ______ یہ آفاقی فکر اور اقدار کے بنیادی نکات ہیں۔ انسانی غیرت اور عظمت کی کتنی توانا تصویر منیر صاحب نے پیش کی ہے ؎

آبِ حیات وہی تھا جس پر خضر و سکندر مرتے تھے — خاک سے ہم نے بھرا وہ چشمہ یہ بھی ہماری ہمت ہے

یہ خیال ہماری شاعری کی رگوں میں لہو کی طرح گردش کرتا رہا ہے۔ اقبال کے ہاں اس کا اظہار یوں ہوا ہے

گدائے میکدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ　　پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سبو

انسان تو موت کو زندگی نو کا دیباچہ بنا دیتا ہے۔ زندگی کا تسلسل اس کے دم سے ہے۔ یہ اسکی ہمت کا اعلیٰ ترمقام ہے۔

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے　　یعنی آگے بڑھیں گے دم لے کر

——— میرؔ

موت تجدیدِ مذاقِ زندگی کا نام ہے　　خواب کے پردے میں بیداری کا اک پیغام ہے

——— اقبالؔ

موت کو ماندگی کا وقفہ کہنے اور چشمۂ حیواں پر پہنچ کر سبو توڑنے والی یہ مخلوق درکسریٰ سے بیزار ہے۔ سامراج اس کے لئے تاریخ کا ایک کھنڈر ہے کہ اس نے اپنے آپ کو تلاش کرکے تاریخ کے دھارے کو موڑ دیا ہے اور آج اس کے ہونٹوں پر یہ بول ہیں۔ ؎

درِ کسریٰ پہ صدا کیا کرتا　　اک کھنڈر مجھ کو عطا کیا کرتا

اپنے آپ کو تلاش کر لینے والا انسان آج بھی اپنی تلاش میں مصروف ہے۔ یہ تلاش کوئی کنارہ کوئی پایان نہیں رکھتی۔ اپنی تلاش میں اس کے تبصرے اور خودکلامی آفاقی شعروادب کے بہترین حصوں میں شامل کی جاسکتی ہے۔ اردو شاعری میں اس کا سلسلہ بہت دور تک پھیلا ہوا ہے۔

میں کون ہوں اے ہم نفساں! سوختہ جاں ہوں

——— میرؔ

مخلوق ہوں یا خالقِ مخلوق نما ہوں

——— مصحفیؔ

سے لے کر سراج الدین ظفر، رئیس امروہوی، جمیل نقوی اور آج کے بیشتر شعرا تک۔

یہ بات کچھ کم اہم نہیں کہ ایسی بیشتر غزلیں مسلسل ہیں۔ ؎

جہاں معبود ٹھہرایا گیا ہوں　　وہیں سولی پہ لٹکایا گیا ہوں

——— رئیس امروہوی

ہیچ ہوں لیکن مرد خود بیں میرے زیر نگیں　　کچھ نہیں لیکن دو عالم زیر پا رکھتا ہوں میں

——— سراج الدین ظفر

ازل سے ہوں تلاش میں خود اپنے ہی وجود کی　　میں نغمۂ الست کی صدائے بازگشت ہوں

——— جمیل نقوی

یہ شاعری عظمت آدم کی ترانہ بار شاعری سے قدرے مختلف ہے۔ یہاں آدمی نامہ کا سا تضاد بھی ہے اور وہ بن کھالب کے سے سوالات بھی۔

اپنی تلاش میں مصروف اور مبتلا انسان کا ہر راستہ اس کے معبود کی طرف سے ہو کر نکلتا ہے اور اس کے معبود تک جاتا ہے۔ آج کی اردو غزل میں خدا سے تخاطب کا لہجہ ہماری شاعری کی تاریخ کا ایک اہم واقعہ ہے خدا سے قربت کا ایک پہلو تو یہ تھا کہ آدمی اپنے آپ سے بیگانہ ہو جائے ؎

تیرا جمال ہے، تیرا خیال ہے، تو ہے　　مجھے یہ فرصت کاوش کہاں کہ کیا ہوں میں

——— اصغر گونڈوی

لیکن آج کا شاعر روشن تاریکیوں کے عہد میں سانس لے رہا ہے۔ وہ شدت کے ساتھ خدا کے اظہار کی دعا کرتا ہے اور اس سے وہ روشنی طلب کرتا ہے جو فریب نہ ہو اور یک روزہ نہ ہو۔ ؎

اتنی شدت سے ظاہر ہو　　اندھوں کو بھی سجھائی دے

——— سلیم احمد

معبود کوئی تو روشنی دے　　ہر روز دیا بدل رہا ہے

——— رضی اختر شوق

جدید پاکستانی غزل لایعنیت، جسم کی تنگنائے اور چند روزہ تجریدیت کے عہد سے نکل کر آفاقیت اور آفاقی سوالوں اور جائزوں کے عہد میں دوبارہ داخل ہو چکی ہے۔ آج کا شاعر ہیچ کو زندگی کا وہ دریچہ سمجھتا ہے جس سے ماہ و سال کے حبس میں تازہ ہوا آتی ہے، وہ اپنے چہرے کو دیکھنے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ اسے بے پیرہن روحوں کو پرکھنے کا سلیقہ اور کمال بھی آتا ہے۔ کمال اور سلیقہ یوں کہ جسم تو سراپا لباس ہے ؎

میں سوچتا ہوں کہ ہیچ کب تک نہ بولیں گے　　گھٹن بڑھے گی تو خود ہی دریچے کھولیں گے

——— سلیم کوثر

ہم پھر بھی اپنے چہرے کو نہ دیکھیں تو کیا علاج — آنکھیں بھی ہیں، چراغ بھی ہے، آئینہ بھی ہے

اقبال ________

ایسے بھی لوگ ہیں جنہیں پرکھا تو ان کی روح — بے پیرہن تھی، جسم سراپا لباس تھا

مجید امجد ________

انسانی زندگی اور مسائل کے ان آفاقی گوشوں کے ساتھ ساتھ پاکستانی شاعر اور ادیب زمان و مکان کے مسائل سے بھی نبرد آزما ہے کہ یہ مسائل اُسی کی میراث ہیں اور مسئلہ انسانی بلکہ تقدیرِ انسانی سے وابستہ ہیں۔

یہ لمحۂ موجود کہ تم جس میں ہو زندہ — ٹوٹا ہوا پتہ ہے زمانے کے شجر سے

امید فاضلی

فنا کی چال کے آگے کسی کی کچھ نہ چلی — بساطِ دہر سے اچھے حساب داں کیا گیا

امجد اسلام امجد

یہ اشعار محض مثال کے طور پر پیش کئے گئے ہیں ورنہ حامد عزیز مدنی، منیر نیازی، تابش دہلوی، شاعر لکھنوی قمری کانپوری، نازش حیدری وغیرہ سے لے کر کشور ناہید، پیرزادہ قاسم، ثروت حسین، محمد اجمل نیازی، پروین شاکر اور شاہدہ حسن وغیرہ تک ان آفاقی رشتوں کے سلسلے پھیلے ہوئے ہیں۔ یہ نام بھی مثال کے طور پر پیش کئے گئے ہیں پھر ہمارے ادب کے آفاقی رشتوں کا یہ مطالعہ صرف شاعری کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ آفاقیت کے ایک پہلو یعنی بین الاقوامی تحریکاتِ حریت سے اپنے ادب کے رشتہ کو بھی دائرۂ مطالعہ میں شامل نہیں کیا گیا۔ یہ موضوع ایک کتاب کا مطالبہ کر رہا ہے اور بشرطِ فرصت و زندگی اس مطالبہ کو پورا کرنے کی کوشش کروں گا۔

آخر میں یہ عرض کروں گا کہ ہمارے بیشتر ادیبوں اور شاعروں کے ہاں یہ آفاقیت بعض نے ادبی تجربوں کی طرح صرف جنبش یا مغرب کی نقالی کی بات نہیں۔ یہ آفاقیت ان کے باطن سے ابھر کر لفظوں کے پیکر اور لباس میں ڈھلتی ہے اور اس پیکر اور لباس سے رنگ تتلی کے پروں کی طرح حسین اور زندگی کی طرح انمٹ ہیں۔ یہ سچے موسم کے سچے رنگ ہیں اطہر نفیس نے اس حقیقت کو کس طرح اپنی گرفت میں لیا ہے۔

خود اپنے ہی باطن سے ابھرتا ہے وہ موسم
جو رنگ بچھا دیتا ہے تتلی کے پروں پر

استفادات

۱۔ معارف القرآن — مفتی محمد شفیع مرحوم

۲۔ تفہیم القرآن — مولانا سید ابوالاعلیٰ مودودی مرحوم

۳۔ لغات القرآن — مولانا عبدالرشید نعمانی

۴۔ لغات القرآن — چودھری غلام احمد پرویز

۵۔ کلیات بُلھے شاہ — مطبوعہ پنجابی ادبی اکیڈمی لاہور

۶۔ مقالات تقریبات شاہ عبداللطیف بھٹائی — ۱۹۵۹-۶۰ء

۷۔ ہیر وارث شاہ — مطبوعہ جے۔ ایس۔ سنت سنگھ، لاہور

۸۔ DICTIONARY OF WORLD LITERATURE
EDITED BY SHIPLEY, J.T.

۹۔ THE SUBLIME BY MONK, S.H

۱۰۔ اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر — ۱۷۰۷ء سے ۱۸۵۷ء تک

نیا شعری منشور

افتخار جالب

لسانی اور جذباتی حرمتیں روزمرہ کے کاروبار کے لیے کتنی ضروری ھیں؟ بہت! لیکن یہ بھی کیا کہ ان سے سرمو انحراف نہ کیا جائے، پھر وہ حرمت ہی کیا ہوئی جو ہر انحراف کو بلا چون وچرا قبول کرلے؟ بالکل بجا! ہمارا آپ سے کوئی جھگڑا نہیں، بشرطیکہ آپ ان حرمتوں کو روزمرہ کے کاروبار تک محدود رکھ سکیں۔ نہیں مجھے پھر بھی گھن آتی ہے۔ یہ چوری چھپے کی وارداتیں، چھوٹی چھوٹی خوشیاں اور ننھے ننھے دکھ۔ سب کچھ بنا بنایا ہے۔ میں ان کا مزید تذکرہ برداشت نہیں کرسکتا، بہت ہوچکا۔ اب کوئی اور بات چاہیے۔ باتیں بہت سی ہیں۔ لیکن کہی کیوں کر جائیں۔ یہی مشکل مرحلہ ہے۔ مجھ سے یہ نہیں ہو پاتا کہ اگلے وقتوں کا کہا سنا روایت کا کلمہ پڑھ کر پھر سے کہہ دوں۔ مجھ سے اپنا زمانہ چھوڑا نہیں جاتا، نہیں نبھتا بگڑتا ہوں۔ اپنا گھر کیوں چھوڑوں۔ اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے ایسی طفلانہ خواہشیں میرے زمانے کا ساتھ چھوڑ چکی ھیں۔ ان طفل تسلیوں کو آج بھی روا رکھنا بوالعجبی نہیں، تو اور کیا ہے۔ میرے لئے یہ بھی ممکن نہیں کہ بندھی ٹکی مکینکی چیزوں سے لطف اندوز ہوسکوں، یہ اپنی حیثیت کھو چکی ھیں۔

جو لوگ لسانی حرمتوں کے بڑی شد و مد سے قائل ھیں، ان کا کہنا ہے کہ زبان ایک سماجی فعل ہے ہر شخص گفتگو میں سماجی مفاہیم سے مفاہمت کرتا ہے، لگے بندھے انداز میں اپنا ما فیہ الضمیر بیان کرتا ہے اور الفاظ اور ان کے مادی حوالوں کو درہم برہم کرتا ہے۔ سماجی مفاہیم روزمرہ کی زندگی میں اپنی ارفع حیثیت منواتے رہتے ھیں۔ سارے دھندے اسی طور چلتے ھیں تاآنکہ سماجی مفاہیم لسانی عادات کو جنم دیتے ھیں

ہمارے فیصلے، ردِعمل اور جذباتی حرکات لسانی عادات سے سمت لیتی ہیں۔ ہماری بود و باش، لین دین محبت، نفرت اور سوچ بچار لسانی تعینات کی پابند ہوتی ہے۔ چنانچہ صدمے، موت اور خوشی کے مواقع اپنے اپنے متوقع لسانی رویے ساتھ لاتے ہیں، اگر ان لسانی رویوں کو ان کے متعلقہ مواقع کے مطابق استعمال نہ کیا جائے تو معاشرتی محاسبے کی قوتیں بروئے کار آتی ہیں۔ لسانی حرمتوں، سماجی مفاہموں، لسانی تعینات اور لسانی عادات کو جو چیز ایک لڑی میں پروتی ہے، وہ اجتماعی اسلوب زیست ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ جس معاشرے میں اجتماعی اسلوب زیست جاری و ساری ہو، وہاں ان عوامل کو مکمل گرفت حاصل ہوتی ہے۔

روائتی اسلوب زیست کی بنیادیں وقت نے چھین لی ہیں!

سیاسی، سماجی اور علمی مسائل نے ہمارے اعتقادات بدل دئے ہیں۔ کیا ہماری محبت اور نفرت کے رشتے اور مفاہیم آج بعینہٖ وہی ہیں جو پہلے تھے۔ ہرگز نہیں۔ میں ان کئی چیزوں سے نفرت نہیں کرتا جن سے میرے بزرگوں کا رشتہ محض نفرت کا رشتہ تھا۔ سعادت حسن منٹو نے ہماری ذات کی جو ترتیب و تشکیل کی ہے، وہ روائتی رشتوں اور قدروں سے علیحدگی میں قائم ہوتی ہے۔ اچھا بھلا جیتا ہوں — مفاہمت کی کمی ہے نہ ابلاغ کا فقدان۔ اپنے غیر روائتی طرزِ زندگی کو برحق جانتا ہوں اور اس کی سچائی پر اعتبار کرتا ہوں۔ میری سوچ انسانی علم اور معیاروں کے تابع ہے۔ ٹھیک ٹھاک زندگی بسر کر رہا ہوں۔ کیا روائتی رشتوں کے کھو جانے کے بعد ایسا کوئی واضح تغیر قبول کیا گیا ہے۔ جو آج کی ضروریات کو پورا کر سکے؟ نہیں! نتیجہ یہ ہوا ہے کہ زبان روزمرہ کی زندگی میں ہماری آج کی ضرورتیں پوری کرنے کے لئے ایک گونہ تشدد سے دوچار ہوگئی ہے۔ ایک طرف ملٹی لنگول ذرائع سے پیدا ہونے والا انسانی ملغوبہ مستعمل ہے تو دوسری جانب پرانے لسانی رابطوں کو توڑ پھوڑ کرنے مزاج کی ضروریات کو ممکنہ حد تک پورا کیا جا رہا ہے زبان سماجی افعال کی کارکردگی میں ایک تشدد برداشت کر رہی ہے۔ جو ہمارے ہاتھوں چند اینٹیں اور اکھڑ گئیں تو قیامت نہیں آجائے گی۔ حاشا وکلا مکمل انتشار اور دیوانگی کا کوئی خطرہ نہیں۔ یہ تو روزمرہ کی بات ہوئی شعر و ادب روزمرہ کے کاروبار کا دوسرا نام نہیں، اگر ہمارے پیش نظر محض تاجرانہ مسائل ہوں تو بھی لسانی حرمتوں کو توڑنا کچھ ایسا بُرا نہیں کہ زندگی اپنا رُخ بدل چکی ہے۔ پھر میں تو شعر و ادب کی بات کرتا ہوں۔ تجارت کے موڈ میں ہرگز نہیں۔

وقت بدلنے کے ساتھ ساتھ ضرورتیں بدلتی ھیں۔ لیکن ضرورتیں جس رفتار سے تبدیل ہوتی ھیں۔ عادتیں ان کا ساتھ نہیں دیتیں۔ وہ کافی دیر تک اپنی بے ڈھنگی چال چلتی رہتی ھیں۔ چنانچہ اسلوب زیست بدلنے کے باوجود ہماری روزمرہ زندگی اور ادب میں کچھ لسانی عادتیں اور رویے بوجوہ ابھی فعال ھیں۔ پھر یوں بھی ہے کہ کچھ رویے ہمارے آج کے اسلوب زیست سے تشریح یا کر ہماری آج کی معنویت پر پورے اترے ھیں۔ لسانی رویوں کی ان بر دو باقیات سے ادب اور زندگی میں مفر نہیں عبوری دور کی زحمتوں کے ساتھ یہ بھی سہی۔ کچھ عرصہ کے بعد ہمارے اسلوب زیست سے مطابقت رکھنے والے رویے پیدا ہو جائیں گے۔ لیکن جو لوگ ان باقیات پر رجعت قہقری کا مفروضہ قائم کرتے ھیں۔ عطایات کی روشنی ان کے لئے نہیں، جہل کا استعارہ ہو تو ہو۔

جب ہم کوئی استعارہ استعمال کرتے ھیں تو وہ ھمیں ایک خبر، ایک خارج سے متعلق کرتا ہے۔ جب ہم بے جان کائنات سے روزمرہ کی زندگی میں ٹکراتے ھیں تو دیگر اعمال کے علاوہ لسانی رابطے پیدا کرتے ھیں داخلیت سے رشتہ استوار کرتے ھیں۔

گویا لسانی رابطے داخلیت اور خارجیت کا سنگم ھیں!

ہم بے جان کائنات کو بدلتے ھیں۔ خود بھی تبدیل ہوتے ھیں اور بدلی ہوئی۔ بدلتی کائنات سے نباہ کرتے ھیں۔ بے جان کائنات اور بدلی ہوئی۔ بدلتی کائنات مزید ردعمل پیدا کرتی ہے۔ اور تغیر و تبدل کا لامتناہی سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ انسانی ذات کا نقطہ آغاز یہی ہے۔ یہیں سے ان چھوٹی چھوٹی حقیقتوں کی ابتدا ہوتی ہے۔ جو بعد میں مزید دریافتوں اور دانائیوں کی راھیں کھولتی ھیں۔ داخلیت اسی حوالے سے متعین ہوتی ہے، اور داخلیت کے ابتدائی مہیجات جو ترتیب پاتے ھیں۔ اس کا سرچشمہ بھی انسان اور کائنات کا ٹکراؤ ہی ہے۔ یہ ابتدائی داخلیت اپنے طور پر مزید نمو پاتی ہے، بڑھتی ہے، پھلتی پھولتی ہے۔ متخیلہ کے عمل سے، حدیں پھاند لیتی ہے۔ اس کا پھیلاؤ خود کار اور پروٹو پلازمک! پورا نظام تلازمات پھیلتا ہے، تا آنکہ ابتدائی داخلیت سے متغیرہ، وسیع اور لامنتہی داخلیت تک کا سفر طے ہو جاتا ہے۔ یوں ہماری ابتدائی داخلیت کا منبع تو انسان اور کائنات کا تصادم ہے۔ لیکن داغ بیل پڑنے کے بعد یہی داخلیت اپنے طور پر نشو و نما پانے لگتی ہے۔ اور متخیلہ کے عمل سے اس میں اتنی وسعت پیدا ہو جاتی ہے کہ اس کا تعلق خارج سے منقطع ہو جاتا ہے۔ ابتدائی داخلیت کی کایا کلپ ہو جاتی ہے۔ داخلیت کی اس انتہائی شکل اور وسعت سے ہمارا ظرف عہدہ برآ نہیں ہو پاتا۔ تہذیبی علامتیں اور علامتوں کے

وسیلے سے ربط کرنے والا نظام ساتھ چھوڑ دیتا ہے، بھگتی اور دین الٰہی ایسی تحریکیں اور محمد حسین آزاد ایسی شخصیتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ "فلسفۂ الٰہیات" میں زبان ریزہ ریزہ ہو گئی ہے۔ موضوع پر گرفت نہیں، جملوں کا آپس میں ربط نہیں، خالص بے ترتیبی اور انتشار کا عالم ہے۔ اتنا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ ایک شخصیت مختلف تہذیبوں کی علامتوں میں پھنسی ہوئی ہے۔ کچھ بنانے کہنے اور متعین کرنے کی سعی ناتمام ہے۔ سب کچھ ان کا ساتھ چھوڑ چکا ہے۔ وسیع سے وسیع تر استعارے لڑکھڑتے ہیں، زبان قواعد سے روگردان ہو چکی ہے، بات کسی طور نہیں بنتی۔ متغیرہ لامتنہیٰ داخلیت نے ان کا ظرف پارہ پارہ کر دیا ہے۔ اور وہ کربناک گھٹن اور بے بسی کے عالم میں ہیں۔ ان کی بات ہم تک نہیں پہنچی۔ ہمارے اور ان کے درمیان ایک خلیج حائل ہے۔ زبان ان کی نبوت کی تاب نہیں لاتی۔ اور نبوت کو روزمرہ کی مفاہمت کا یارا نہیں۔

محمد حسین آزاد اور ان کا عہد کیسے آشوب سے گذرے۔ مغلیہ سلطنت گئی۔ آزادی کی پہلی تحریک مٹی۔ گھر گھر ماتم ہوا۔ جانے والے اپنے ساتھ ہماری تہذیب، قدریں اور رہن سہن لے گئے۔ اپنے پیچھے افسوس، بے خانماں بربادی اور بے قدری چھوڑ گئے۔ وہ گئے۔ ان کے ساتھ وقت گئے۔ وقتوں کے ساتھ ایک طرز سے زندگی کرنے کے اصول گئے۔ ہم تنہا اور لاچار ہوئے۔ بیچ میں لگ بھگ سو برس گزرے ہیں۔ ایک نئی تہذیب، تعلیمی نظام اور طرز معاشرت کی ابتدا ہوتی ہے۔ کچھ زخم مندمل ہوتے ہیں۔ تہی دامنی پہلے بھی کچھ کم نہ تھی، اب رہا سہا بھی جاتا رہا۔ تشدد، دہشت اور افراتفری نے پہلے سے بھی بڑھ کر رنگ دکھایا۔ روائتی علامتیں اپنی تکمیلی حیثیت میں مذکورہ ترقی یافتہ، متغیرہ اور لامتنہیٰ داخلیت کے لئے پہلے ہی ناکافی تھیں، قدریں بکھرنے اور تشدد بسنے کے بعد زبان بھی شکست وریخت سے دوچار ہوئی۔

آج جب ہم اپنے گرد و پیش سے متحارب ہوتے ہیں تو ہمیں ایک نوعیت کی داخلیت ملتی ہے۔ دوسری نوعیت کی داخلیت ہمیں لسانی اور ادبی ذرائع سے بطور وراثت ملتی ہے۔ اپنے خود کار اور پروٹوپلازمک عمل اور ردعمل سے، باہمی تعامل سے اور متخیلہ کی زود اثری سے جو داخلیت مجموعی طور پر معرض وجود میں آئی ہے۔ اسے سنبھالنے کے لئے زبان کہاں تک برقرار رہ سکتی ہے۔ اس کا تمام ڈھانچہ ذرہ ذرہ ہونا تھا، سو ہو رہا ہے، ہوتا جائے گا۔ واویلے سے ضروریات ٹالی نہیں جا سکتیں۔ روائتی اسلوب، صنائع بدائع، ترکیب و ترتیب، محاکات و تلازمات ضروریات کے مطابق ڈھل رہے ہیں۔ ڈھلتے جائیں گے۔ کھردراپن عارضی ہے۔ مسلسل استعمال سے گھل مل جائے گا۔ زبان کا غیر معمولی استعمال معمول بن جائے گا۔ محمد حسین آزاد

کی استثنائی کیفیت ہماری شعوری گرفت میں ہے۔ اس لئے زبان کے غیر معمولی استعمال کو معمول قرار دینے میں ہمیں اچنبھا ہے، نہ پشیمانی۔ زبان کے جھوٹے وقار کو برقرار رکھنے کے لئے ہم اپنی ذات سے منحرف نہیں ہو سکتے۔ ہماری ذات روائتی علامتوں اور مروجہ لسانی سانچوں میں نہیں ڈھلتی۔ لامحالہ نام نہاد لسانی حرمتوں کو چیلنج کرنا ہوگا۔

نام نہاد لسانی حرمتوں کو چیلنج کرنا قواعد والوں کو دعوت یلغار دینا ہے۔ اب یہ بھی ہو جائے، شعروادب پر کب تک گرامر والے حکمران رہیں گے ان سے نجات حاصل کرنا ہی چاہیئے۔ وہ زبان جو ادبی وراثت میں مختلف ادوار کی ٹھوکروں، ترقیوں، پابندیوں، اور زیبائش و آرائش سے، مختلف طبائع کی ہنگامہ پروری، کور ذوقی یا خوش مذاقی سے، تخریب، تعمیر، محنت، دسترس، نارسائی کم فہمی اور ہیجانی سے، اور سننے والوں کی اجتماعی تلازماتی کیفیتوں، گردوپیش کی رنگارنگیوں، طوائف الملوکیوں، پریشانیوں اور مختلف مقامی اور غیر ملکی وسیلوں، اننگوں، سانچوں، تیورتوں، حکایتوں، داستانوں اور ضرب المثلوں سے ہم تک پہنچی ہے۔ اسے بعینہٖ برقرار نہیں رکھا جا سکتا۔ اس کھڑی دیوار کے نیچے سے سلیمان کو سنبھالنے والی دیمک خود وہ لاٹھی نکال لی جائے۔ تو مختلف النوع فوائد کی اشیا بکھر پھیلیں گی۔ چنانچہ لسانی طور پر جذب شدہ تمام مواد جب نئے سرے سے منظم ہوگا۔ اور آج کی معنویت قبول کرے گا۔ تو نئی راہیں کھلیں گی۔ نئی آواز اور پرانی سرگوشیوں کے ربط باہم سے جذبات کی لسانی حدود ایک نئی وسعت سے ہمکنار ہوں گی۔ کچھ لوگ آج کل کے مجرد تصورات سے آنکھیں موند کر لسانی حرمتوں کو چیلنج کرتے ہیں۔ وہ روائتی اسلوب زیست اور علم پر بھروسہ کرتے ہیں۔ اور بنے بنائے جذبوں کو بے ادبی تعبیر بیان کرتے ہیں۔ ان کی سماجی مفاہمتیں، لسانی تعینات اور لسانی عادات روائتی اسلوب زیست پر مبنی ہیں۔ ان کی کائنات کی تعبیر آج کل کے مجرد تصورات پر مبنی نہیں، نامعلوم وہ کیسے لسانی حرمتوں کو چیلنج کرنے کا دعویٰ رکھتے ہیں۔ ان کے لفظوں سے جو دنیا ابھرتی ہے وہ صدیوں کی جانی پہچانی، بنی بنائی، بیجان ڈھانچہ ہے۔ ہماری زندہ شناسائی کے رنگ کہیں نظر نہیں آتے، عوامی دانش، احساس اور علم ہر زبان کے رگ ریشے میں ہوتا ہے۔ پھر تحصیل، تسخیر، اور تجربے سے اس ذخیرے میں انفرادی اضافے ہوتے ہیں۔ ہر شخص ایک حد تک عوامی ذخیرے کا پابند ہو کر کہ ادب اور زندگی میں کچھ روائتی عادتیں اور لسانی رویئے فعال رہتے ہیں۔ ایک علیحدہ منطقہ بھی بناتا ہے۔ جہاں اس کی پسند اور ناپسند کے واضح حاشیوں میں حقیقت کی تصویر ابھرتی ہے۔ حقیقت کی تصویر

یہ ہر ایک کے یہاں مختلف ہوتی ہے۔ جو لوگ آج کل کے مجرد تصورات سے آنکھیں موند کر لسانی حرمتوں کو چیلنج کرتے ہیں، عملاً یکرنگی کے شکار ہیں۔ حقیقت کی یہ مختلف تصویر بھی ان کے یہاں نہیں ملتی۔ معلوم ہوتا ہے ان کی پسند اور ناپسند بھی اپنی نہیں دنیا آج کل کے مجرد تصورات کا نعم البدل نہیں۔ یہ تو محض نام نہاد لسانی حرمتوں کو ہیر پھیر کے بعد قبول کرنا ہے۔ عمل بدلتا ہے۔ نتیجہ وہی رہتا ہے۔ حالانکہ ہونا یہ چاہیے کہ عمل بدلے نہ بدلے نتیجہ بدلے۔ اس سلسلے میں بنیادی حیثیت مجرد تصورات کی ہے، تراکیب کو کھولنے یا بند کرنے کی نہیں۔ آج کل کے مجرد تصورات کے مطابق زبان کی تدوین کرنے کے لئے بنی بنائی زبان کو پہلے توڑنا ہوگا۔ اس توڑ پھوڑ سے تھوڑا بہت انتشار بھی ہوگا۔

مکمل انتشار سے خوفزدگی بجا۔ پھر بھی تھوڑا بہت انتشار تو ضرور چاہیے۔ انتشار کا مکمل فقدان کہا گہمی اور رنگارنگی کی نفی ہے۔ ایک قید ہے۔ ایسی قید سے طبیعت گھبراتی ہے۔ صدیوں سے مخصوص رابطوں میں بندھی ہوئی زندگی سخت قید ہے۔ مجھے آزادی چاہیے۔ تھوڑی ہی سہی، بہرحال آزادی چاہیے۔ اور وہ میں نے لے لی ہوئی ہے۔ جبھی تو یہ تصور مجھ میں پیدا ہوا ہے۔ جو آزادی میں چاہتا ہوں۔ اس میں شدید جکڑ بند کی گنجائش نہیں۔ فی الحال تھوڑا سا، بالکل معمولی انتشار کام دے جائے گا۔ میں چیزوں کو اس انتشار اور پھیلاؤ کے بغیر قبول نہیں کر سکتا۔ جہاں تک میرا بس ہے میں اپنی اس خواہش کو پورا کرنے کے لئے جدوجہد کرتا رہوں گا۔ چیزیں متغیر ہوتی نظر آتی ھیں تو آئیں۔ ترتیب گم ہوتی ہے تو ہو جائے۔ رشتے درہم برہم ہوتے ہیں تو کیا ہوا۔ اسی الٹ پلٹ، انتشار، پیچیدگی اور پھیلاؤ میں میری روحانی آبرو ہے۔ میں یہ کام کئے جاؤں اپنی پریشان اور مضطراب دنیا کچھ ایسے ہی بنتی ہے۔ جو ابلاغ اور ترسیل کو شعر و ادب میں دو اور دو چار کی طرح روا رکھتے ہیں، بھاڑ میں جائیں۔ میں اپنے بیت رگ و ریشے کی کائنات سے مطمئن ہوں۔ یہ ہجوم کی فضا نفسی کیفیت یہ پھیلاؤ، یہ گھٹی گھٹی گنجلک دنیا اپنی پسند کی دنیا ہے اس کے پیش منظر میں جھلکتی تجرید اپنے اسلوب زیست کی نمائندہ ہے، سو بھلی لگتی ہے۔

ہمارے اسلوب زیست میں جو فضا کار فرما ہے۔ وہ مجرد تصورات کی مرہون منت ہے۔ ان تصورات نے انسان اور کائنات کے بارے میں ہماری تعبیریں بدل دی ہیں اور آج ہم اپنے رویئے۔ فیصلے، پسند، ناپسند اور عقیدے ان تصورات کی مطابقت سے اختیار کرتے ھیں۔ اور کبھی محض اختیار کرنے کی کوشش کرتے رہے ھیں۔ چنانچہ انسان اور کائنات کی بیشتر روائتی تعبیریں مغالطے دکھائی دیتی ھیں۔ یہ مغالطے

مجرد تصورات کے پورے عمل میں مزاحم ہوتے رہتے ہیں، اور مجرد تصورات کی بدولت جو تجربات ہوتے ہیں۔ ان کے خدوخال پوری طرح واضح نہیں ہونے دیتے۔ تجربے سے ہم اس وقت آگاہ ہوتے ہیں جب یہ کسی لسانی ضابطے کا پابند ہو کر آئے۔ کوئی تجربہ لسانی رابطوں کے بغیر ہم تک نہیں پہنچتا۔ جب تک ہم اپنی ذات کے ارتعاش کو زبان و بیان کے وسیلے سے شخصیت نہ دیں، تجربے کا ظہور نہیں ہوتا۔ تجربہ اپنے ظہور میں معروضی لسانی بیان ہے۔ لسانی بیان کے ذریعے لسانی عادات، لسانی مفاہمتیں، لسانی تعینات اور کائنات کی روایتی تعبیریں در آتی ہیں۔ روایتی تعبیروں کو ہمارے مجرد تصورات مغالطے قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ ہمارے تازہ ارتعاشات معروضی لسانی شخصیت اختیار کرتے ہی گھسے پٹے دکھائی دینے لگتے ہیں۔ اسی لسانی عمل کی بدولت جدید فلسفہ اردو میں ترجمہ ہو کر تصوف کا مزہ دینے لگتا ہے۔ اس مزاحمت کا پوری طرح قلع قمع ممکن نہیں ایسے میں ہم اپنے ارتعاشات کو فقط مغالطوں میں تبدیل کرتے رہیں گے کہ روایت کا تحفظ ہوتا رہے۔ یا اپنی ذات سے بھی انصاف کرنے کی سعی کریں۔ ادبی کٹھ ملاؤں کا جواب ظاہر ہے۔ پھر بھی مطمئن ہوں کہ روزمرہ کی زندگی پر اجارہ داری نہیں، ان کی وہاں کوئی پیش نہیں جاتی۔

روزمرہ کی زندگی نئے مفاہیم کو جنم دیتی ہے۔ نئی نئی دقتیں اور صورتیں پیدا ہوتی ہیں، بنے بنائے لسانی رابطے بیکار ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے لسانی رابطے لے لیتے ہیں۔ یہ زندگی کا عمل ہے کسی کے کہنے سننے کی بات نہیں۔ بڑی بھلی چلتی رکتی زندگی اپنی ضرورتوں کی خود کفالت کرتی ہے۔ زندگی کا سفر ہر لمحہ اپنی سمت متعین کرتا ہے، سنوارتا ہے، بگاڑتا ہے اور پھر سنوارنے میں لگ جاتا ہے۔ اس دوران میں تازہ لسانی رابطے بروئے کار آتے ہیں۔ ہر تازہ لسانی رابطہ لامحدودیت کا حامل ہوتا ہے۔ ان گنت کرنیں اور لہریں اس میں مجتمع ہوتی ہیں۔ یہ بے قابو تازہ لسانی رابطہ روزمرہ کی ابلاغ اور ترسیل کی دنیا میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے۔ حسب ضرورت تازہ لسانی رابطے کو تراش خراش کے بعد افادیت کی دنیا کا پرزہ بنا لیا جاتا ہے۔ روزمرہ کا کاروبار سہولت سے طے ہونے لگتا ہے۔ اس طرح روزمرہ کی زندگی نئے لسانی رابطوں کی جنم بھومی اور قربان گاہ کے فرائض بیک وقت سرانجام دیتی ہے۔

کم و بیش یہی عمل ادب میں بھی ہوتا ہے۔ تخلیقی، تازہ، ہزار شیوہ لسانی رابطوں کے خلاف ابہام کے نعرے لگانے والے انہیں یک جہتی افادیت کی سطح پر لا کر بچوں کی طرح خوش ہوتے ہیں۔ اس صورت حال سے

سے عہدہ برآ ہونے کی دو راہیں ہیں۔ اولاً یہ کہ سکہ بند زبان سے اجتناب کیا جائے۔ زبان کے سکہ بند ہونے کے معنی ایک وقت میں دریافت شدہ لسانی رابطوں پر قناعت کرنے اور بڑھتی پھلتی پھیلتی زندگی سے متعلق منقطع کرنے کے ہیں۔ ثانیاً یہ کہ سکہ بند زبان پر تشدد کیا جائے اور یک جتب الفاظ کی جگہ تخلیقی، تازہ، ہزار شیوہ، گنجلک لسانی رابطے کام میں لائے جائیں۔ یعنی لسانی حرمتوں کو چیلنج کیا جائے۔

لسانی حرمتیں ایک اسلوب زیست سے جنم لیتی ہیں اور اسلوب زیست سماجی سفاہتوں کا شکار ہیں اس لئے ان کے پس پردہ اسلوب زیست اور اس کے حوالے سے لسانی حرمتیں اکھڑ چکی ہیں، انہیں چیلنج کرنے کی بجائے رد کرنا چاہیے کہ یہ حرمتیں نام نہاد ہیں۔ عملاً ان کی کوئی حیثیت نہیں۔ یہ لڑھکتی ہوئی رکاوٹیں ہیں، ہماری ذات کو گرفت میں لینے والی قوتیں نہیں۔ اصلی قوتوں کے مراکز ہماری نگاہ سے اوجھل نہیں۔ دور ہیں دوری کی دھند میں لپٹے ہوئے ہیں۔ دقت نظر سے کام لے کر ان کے لمس سے بہرہ ور ہوا جا سکتا ہے۔ تجربے کو واردات کی شکل میں پایا جا سکتا ہے۔ تجربہ بطور معروضی لسانی بیان اور تجربہ بطور واردات دو مختلف چیزیں ہیں۔ تجربہ بطور معروضی لسانی بیان محاکر کی صورت رکھتا ہے۔ مثلاً ظلم کی کیفیات سے ہم ظلم کے سیاق و سباق تک پہنچتے ہیں، در پردہ یہ فیصلہ بھی کرتے ہیں کہ فلاں سیاق و سباق میں فلاں نوعیت کا عمل کیوں کر ظالمانہ ہے۔ اس طرح معروضی لسانی بیان ہمارے مخصوص فیصلوں اور اعتقادوں سے مربوط ہو کر محاکمہ بنتا ہے۔ شعر و ادب مخصوص لسانی رابطوں اور ضابطوں کی نمائندگی کرتے ہوئے فیصلوں اور اعتقادوں کے وسیلے سے محاکمے کی دنیا میں آ دھمکتے ہیں۔ گویا منطقی تعقل پسندانہ طرز فکر محاکموں کی سرشت میں ہے محاکمے شعر و ادب میں منطقی تعقل پسندانہ طرز فکر سے تعرض کرنے پر مجبور ہیں۔ لیکن اس مجبوری کا دوسرا رخ اسکی تسخیر ہے۔ منطقی پسندانہ طرز فکر کو اپنے آپ میں جذب کیا جائے ادبی استعارے سے راہ و رسم بڑھائی جائے اور تجربہ بصیغہ واردات نئے خدوخال سے ابھرنے دیا جائے۔

تجربہ بصیغہ واردات اپنا علیحدہ نظام رکھتا ہے اس کی بدولت پیدا ہونے والی لسانی حرمتیں مذکورہ نام نہاد حرمتوں سے علیحدہ حیثیت رکھتی ہیں۔ روزمرہ کی زندگی اور ادب میں جو لسانی عادتیں اور رویئے ابھی فعال ہیں ان کا اسی نظام سے تعلق ہے۔ یہاں قواعد دانوں کی رسائی نہیں۔ یہ اپنی اساس اور ہیئت میں غیر منطقی ہیں ان میں ایک ایسے لسانی مقدمے کی کٹھن فارمولیشن ہوتی ہے جو اپنی اصل میں سراسر غیر لسانی ہے۔ غیر لسانی امور کی یہ دھندلی غیر منطقی فارمولیشن جن جذباتی حرمتوں کو جنم دیتی ہے انہیں چیلنج کرنا سوا فات کے

مقابلے پر جوئے شیر لانا ہے۔ سعادت حسن منٹو کی غیر معروف کہانی "صاحب کرامات" اسی زمرے میں آتی ہے

بادی النظر میں سعادت حسن منٹو نے اپنی کہانی "صاحب کرامات" میں دیہاتی سادہ لوح کے عیار پیر فقیر کے ہاتھوں استحصال کو موضوع بنایا ہے۔ ایک جعلساز روحانیت کا لبادہ اوڑھ کر چودھری موجو کو اس کی مطلقہ بیوی پھاتاں سے پھر سے ملانے کے لئے برگزیدہ ہستی کا روپ دھارتا ہے۔ مگر دراصل وہ اس کی بیٹی جیناں اور بیوی پھاتاں کو ملوث کرتا ہے اور جاتے ہوئے اپنی مصنوعی داڑھی اور پٹے وہیں چھوڑ جاتا ہے چلتے چلتے یہ بھی خبر ہوتی ہے کہ جیناں ہو بہو اپنی ماں کی شبیہ ہے۔ اور خوبصورتی ماں بیٹی دونوں کے لئے مقدر ہے۔ چودھری

موجو صاف دل کا دیہاتی ہے اس نے معمولی سی بات پر غصے میں آ کر اپنی بیوی کو طلاق دے دی تھی۔ طلاق دینے کے دوسرے ہی دن اسے اپنی اس حرکت پر ندامت اور پشیمانی ہوئی لیکن پچھتاوے سے کیا ہو سکتا تھا۔ جب "صاحب کرامات" پیر صاحب کو ان حالات سے آگاہی ہوئی تو انھوں نے کہا "اللہ تبارک تعالیٰ کی ذات بہت بڑی ہے۔ وہ بڑا رحیم ہے، بڑا کریم ہے۔ وہ چاہے تو بگڑی بنا سکتا ہے۔ اس کا حکم ہوا تو یہ حقیر فقیر ہی تیری نجات کے لئے کوئی راستہ ڈھونڈ نکالے گا۔" چونکہ چودھری موجو سادہ لوح دیہاتی ہونے کے سبب انجانی معجزاتی کیفیتوں کا قائل تھا۔ اس نے پیر کو خیر و برکت کا ظہور جانا اور دل و جان سے اس کا فرماں بردار ہو گیا۔ پیر اپنی حقیقت پر بھی ظہور کا لبادہ اوڑھتا ہے۔ پھر شراب کا مٹکا بھی موجود ہے۔ صاحب کرامات کئی کٹورے شراب کے نوش جان کرنے کے بعد اپنے ہر دو متعلقات کو بھی امرت کے طور پر پلاتے ہیں۔ بدمستی اور بے ہوشی کے عالم میں وہ دو مرتبہ جنت دکھاتے ہیں۔ دونوں مرتبہ شراب بطور کنڈیشن پریسی ڈنٹ اس عمل کے منظرنامے میں شامل ہے۔ سادگی، شرافت اور عفت و پاکیزگی کا جعل و فریب سے مجروح ہونا ہمیں کسی طرح سے متاثر کرتا ہے! متنوع تاثر اس لئے کہ کہانی اپنے تار و پود اور دروبست کے مطابقت سے انتہا کو پہنچی ہے، اخلاقی اور جذباتی ججمنٹ کے لحاظ سے نہیں۔

یہ تار و پود اور دروبست کی منطق سے مطابقت رکھتی ہوئی انتہا، اخلاقی اور جذباتی ججمنٹ کے معنوں میں مکمل کیوں نہیں؟ اس ناتمامیت کے پس منظر میں کئی عناصر گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ چودھری موجو مذہبی آدمی تھا۔ اس کے دل میں اس ذات پاک کا خوف تھا۔ مگر اس سے زیادہ اور کچھ نہیں تھا پچھلے برس جب اس کے دوست دینو کا جوان لڑکا مر گیا تو اس کو قبر میں اتار کر اس نے بڑے موثر انداز میں کہا تھا۔ "ہائے کیا شیں جوان لڑکا تھا۔ دینو یار تجھ پر آج قیامت کا دن ہے تو کبھی یہ صدمہ نہیں برداشت کرے گا۔ یارو اسے مر جانا چاہیے تھا ایسا شیں

جوان لڑکا، ایسا خوبصورت گبھرو جوان۔ نینی سنیاری جیسی سندر اور رسیلی ناری اس کو قابو کرنے کے لئے تعویذ دھاگے کراتی رہی۔ مگر بھئی مرحبا ہے دینو، تیرا لڑکا لنگوٹ کا پکا رہا۔ جوانا موت کا یہ تذکرہ لرزہ خیزی کے سوا بظاہر کسی اور طرح کھپتا نہیں۔

پھر صاحب کرامات نے چودھری موجو کو خوشخبری سنائی کہ انہیں راستہ مل گیا ہے اور وہ ابھی جا کر اپنی بیوی کو لے آوے۔ موجو اپنی بیوی لانے کے لئے فوراً تیار ہو گیا۔ اور جاتے ہوئے اپنی بیٹی کو خدمت گذاری کی تاکید بھی کرتا گیا۔ جب جیناں کام سے فارغ ہو گئی تو انھوں نے کہا "جینا دیکھو..... وضو کرو"

جیناں نے بڑے بھولپن سے جواب دیا: "مجھے نہیں آتا مولوی جی۔"

مولوی صاحب نے بڑے پیار سے سرزنش کی، "وضو کرنا نہیں آتا۔ کیا جواب دو گی اللہ کو؟" یہ کہہ کر وہ اٹھے اور اسکو وضو کرایا اور ساتھ ساتھ اس انداز سے سمجھاتے رہے کہ وہ اس کے بدن کے ایک ایک کونے کھدرے جھانک کر دیکھ سکیں۔

وضو کرنے کے بعد مولوی صاحب نے جائے نماز مانگی۔ وہ نہ ملی تو پھر ڈانٹا۔ کھیس منگوایا اس کو اندر کی کوٹھڑی میں بچھایا اور جیناں سے کہا کہ گھڑا اور کٹورا اٹھا کر لے آئے۔ وہ لے آئی۔ مولوی صاحب نے آدھا کٹورا پیا اور آدھا اپنے سامنے رکھ لیا اور تسبیح پھیرنا شروع کر دی۔ جیناں ان کے پاس خاموش بیٹھی رہی۔

بہت دیر تک مولوی صاحب آنکھیں بند کئے اسی طرح وظیفہ کرتے رہے۔ پھر انھوں نے آنکھیں کھولیں۔ کٹورا جو آدھا بھرا تھا، اس میں تین پھونکیں ماریں اور جیناں کی طرف بڑھا دیا "پی جاؤ اسے!"

جیناں نے نیم بے ہوشی کے عالم میں محسوس کیا کہ وہ کسی بے داڑھی مونچھ والے جوان مرد کی گود میں ہے اور وہ اسے جنت دکھانے لے جا رہا ہے۔

یوں خرقۂ سالوس سے برآمد ہونے والا جوان مرد لحد میں اترنے والے دینو کے بیٹے سے جنت کے ساتی رابطے کی بدولت منسلک ہے کہ اس موقع پر چوہدری موجو نے کہا تھا، مگر بھئی مرحبا ہے دینو، تیرا لڑکا لنگوٹ کا پکا رہا۔ خدا کرے اس کو جنت میں سب سے خوبصورت حور ملے اور وہاں بھی لنگوٹ کا پکا رہے۔ اللہ میاں خوش ہو کر اس پر اپنی اور رحمتیں نازل کرے گا۔ آمین۔ یہی نہیں، جب جیناں بیدار ہوئی تو اسے سب کچھ دھند میں پٹا ہوا نظر آیا۔ وہ پھر سونے لگی۔ لیکن ایک دم اٹھ بیٹھی۔ مولوی صاحب کہاں تھے؟ اور وہ جنت اس نے باہر نکل کر دیکھا تو دن ڈھل رہا تھا۔ اور مولوی صاحب وضو کر رہے تھے۔ جیناں واپس کوٹھڑی میں

چلی گئی اور کھیس پر بیٹھ کر اپنی ماں کے متعلق سوچنے لگی۔ کچھ دیر کے بعد مولوی صاحب نمودار ہوئے۔ اور یہ کہہ کر چلے گئے۔ "مجھے تمہارے باپ کے لئے ایک وظیفہ کرنا ہے۔ ساری رات کسی قبر کے پاس بیٹھنا ہوگا۔ صبح آؤں گا۔ تمہارے لئے بھی دعا مانگوں گا۔"

کہانی کی اخلاقی اور جذباتی جھنجھٹ کی ناتمامیت کا موت اور جنت کے ملحقہ کنائے جن کے تلازماتی لاحقے سعادت حسن منٹو نے اپنی بصیرت سے متعین کئے ہیں۔ اور چھوٹی چھوٹی بظاہر بکھری لیکن فی الاصل منضبط تفاصیل شلاً کیفیت سکر دن کا ڈھلنا۔ پاکیزگی بوسیلہ وضو، کھیس پر کرجائے نماز کا متبادل ہے۔ شراب نوشی، شراب کا تین پھونکوں سے متبرک کیا جانا اور کھیس پر ہی جنت تک رسائی قبر پر وظیفہ، قبر میں آتارتے ہوئے جنت اور لنگوٹ کا اکٹھا ذکر اور جیناں کا اپنی ماں کو بعدہٗ یاد کرنا، جس مواد سے رشتہ استوار کرتی ہیں۔ ان کا کلی احاطہ اس ناتمامیت کا رنگ گہرا کرتا ہے۔ یہ ناتمامیت ان وسیع معنوں سے مشتق ہے۔ جو کسی طور لسانی رابطوں کی شدید گرفت میں نہیں آتے جو اپنی حد میں لایخل اور بے اعتبار ہیں۔ بارہا ایسا ہوا ہے کہ ایک وقت کی کامیاب کوششیں چشم زدن میں کوہ کندن و کاہ برآوردن کی تفسیر بن گئیں، لسانی رابطے بیکار ہوئے اور پلک جھپکتے میں عزت و آبرو والے بے اعتبار ٹھہرے۔ ہمارا روایتی ادب اسی آشوب سے دوچار ہے۔ ناتمامیت جس تمام و کمال کو مسلم مفروضے کے طور پر قبول کر کے لسانی رابطوں کو بروئے کار لاتی تھی، آج وہ تمام و کمال بمنزلہ ایک بے مغز چھوری ہوئی حد سی کے ہے۔ اس لئے انسانی ذات کو گرفت میں لینے والے ناتمامیت کے وہ لسانی رابطے جو بزرگوں کے لئے کافی و شافی تھے، ہمارے لئے بیکار ہیں۔ ہمارا تمام و کمال کا مفروضہ مختلف ہے۔ ہماری ناتمامیت اور اس ناتمامیت سے پیدا شدہ لسانی رابطے جس مسلک کے آئینہ دار ہیں۔ اس کا رنگ و رامش سوادِ حاضر سے متعلق ہے۔

دینو کے بیٹے کی جوانا موت جو پہلے کھیتی دکھائی نہیں دیتی تھی، مختلف تفاصیل دیکھنے کے بعد پوری کہانی سے ایک حد تک ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ بنیادی کنائے موت اور جنت کے ہیں۔ موت اور جنت کے یہ کنائے پوری کہانی کے رگ و پے میں ہیں۔ چنانچہ جب مولوی صاحب وظیفہ کر کے لوٹتے ہیں تو اس وقت بھی جیناں کچھ انہیں امور کے بارے میں سوچ رہی ہوتی ہے۔ اس کو اپنے باپ کا انتظار بھی تھا جس کو اس وقت پہنچ جانا چاہیے تھا۔ ماں سے بچھڑے ہوئے اس کو دو برس ہو چکے تھے

اور جنت ..... وہ جنت ..... کیسی تھی وہ جنت کیا وہ مولوی صاحب تھے؟ مگر اس کا دھندلا سا خیال تھا کہ وہ آدمی داڑھی والا نہیں تھا، کوئی جوان تھا۔ جیناں جب کبھی جنت کا سوچتی ہے۔ اسے اپنی ماں یاد آتی ہے۔ ماں کی یاد اسے جنت کے خیالوں کی دنیا میں لے جاتی ہے۔ جیناں کی جنت اور جیناں کی ماں ایک دوسرے میں گلڈ مڈ ہیں۔ پھر یہ جنت دینو کے جوان مرگ، لنگوٹ کے پکے، انہیں جوان گبھرو کو چھوتی ہوئی موت کی وادی میں چلی جاتی ہے۔ جنت، جوانی اور موت اس مقام پر دھندلے دھندلے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

چوہدری موجا اور پھاتاں کو پھر سے ملانے کے لئے صاحب کرامات پھاتاں سے ایک رات کے لئے نکاح اور طلاق کا سلسلہ کرتے ہیں۔ چنانچہ اگلی صبح جب موجا اور اس کی بیٹی لوٹتے ہیں تو مولوی صاحب جا چکے ہوتے ہیں۔ پھاتاں صحن میں سو رہی ہوتی ہے، موجا اسے جگاتا ہے۔ وہ بڑبڑاتی ہے۔ جنت، جنت۔ جنت کے حوالے سے پھاتاں بھی اسی گنجلک در آویختہ دنیا میں داخل ہو جاتی ہے۔

ان نرم و نازک رشتوں میں بندھی ہوئی ناتمامیت کی یہ داستان جس چھوٹی موٹی فیبرک کو ہماری ذات سے ہمکنار کرتی ہے۔ اس کا توازن بہت کومل اور پُراسرار ہے۔ موت اور جنت کے کنارے ماں بیٹی کو چپکے چپکے اپنی آغوش میں لے لیتے ہیں۔

ایک یکساں مقدر، ایک ازلی تنہائی، ملنے سے بڑی دنیا کا سراب اور جنت! سب کچھ گھل مل کر نئی شخصیت اختیار کرتا ہے، کئی منزلیں طے ہو جاتی ہیں۔ اور خاموشی کے ہالے میں حرف ممنوعہ ادا ہو جاتا ہے۔ یہ حرمت کے زیر سایہ کھٹکتا تو ہے۔ لیکن اپنا نام نہیں رکھنے دیتا کہ کہیں شناخت نہ ہو جائے۔ حرف ممنوعہ کا شناخت نہ کیا جانا، شناخت کی حد سے پرے رہنا، حرمت کا استدلال ہے۔ حرمت اسے حرف ممنوعہ بناتی ہے۔ حرفِ ممنوعہ لسانی ناتمامیت کا جواز بنتا ہے، اور در پردہ اپنا اظہار کرتا ہے۔

چونکہ اس کہانی کے مندرجات اپنی انتہائی حد میں کسی لسانی رابطے کی گرفت میں نہیں آسکتے۔ اسلئے کہانی کے اندر تھرکتی سیمابی کیفیت کا کماحقہ، مشاہدہ نہیں کیا جاسکتا۔ ہر لسانی رابطہ اپنے مواد کے قریب قریب پہنچنے کے باوجود بالآخر ناتمام رہتا ہے۔ ان معنوں میں "صاحب کرامات" ایک لسانی رابطہ ہے۔ اور اس حقیقت کا جو تمام و کمال ہے۔ محض ایک ادنیٰ اشارہ ہے۔ سمٹنا چھوٹی موٹی عکس لرزاں، جس معکوس صورت کو یہ لسانی رابطہ ہمارے روبرو لاتا ہے اس کی کیت ناپید جس معکوس صورت کو یہ لسانی

رابطہ ہمارے روبرو لاتا ہے۔ اس کی کمیت ناپیدا کنار کو ہم قیاسی طور پر جان سکتے ہیں۔ یہ مبنی بر قیاس اشارے نشان اور نقاط ہیں۔ اس کمیت ناپیدا کنار کے، جو بوجوہ حرمت و حرف ممنوعہ کے ناتمامیت کی غلام گردش میں سرگرداں ہیں۔ انہیں محسوس کیا جاسکتا ہے، اندازاً پہچانا جاسکتا ہے۔ کاملاً کہا نہیں جاسکتا۔ یہ ان کہے، گویائی کو روندتے ہوئے مندرجات سعادت حسن منٹو نے "صاحب کرامات" میں اکٹھے کئے ہیں اور انہیں ایک تشکل و صورت عطا کی ہے۔ یہ تشکل و صورت ایک ایسی جذباتی حرمت کا نام نامی ہے جو اپنی اصل میں نام قبول نہیں کرتی۔ اس مواد کی ترتیب ہے۔ جو حرمت و ناتمامیت کے سبب پوری طرح کہا ہی نہیں جاسکتا۔ "صاحب کرامات" میں ایک ایسا لسانی مقدمہ دھڑکتا ہے۔ جو گویائی کے ہر قالب کو ٹھکراتا ہے۔ ناتمام رہتا ہے کہ ان احساسات سے عبارت ہے۔ جنہیں معکوسی، دھندلے اور غیر منطقی ربط و ضبط اور بالواسطہ لمس ہی سے پہچانا جاسکتا ہے۔ اس کی شبیہہ دوبدو گفتگو نہیں کرتی، دائیں بائیں سے چھچلتی پھسلتی درجہ شہود رکھتی ہے۔ ہم اسے مظاہر کی ہزار داستان کائنات سے ملا کر پہچانتے ہیں یہی نہیں۔ ایک مرتبہ کی پہچان ہمیشہ ساتھ نہیں دیتی۔ ادھر اعتبار آیا کہ پہچان ہوئی تو بے اعتباری شروع ہوئی، اچھا بھلا خواب پھسل گیا۔ لاکھ چاہیں کہ اس کی بازیافت ہو۔ کام نہیں بنتا۔ بھولتا خواب بھول ہی جاتا ہے۔ لمحہ بھر کی گرفت عمر بھر کے زیاں کی راہیں کھولتی ہے۔ ان راہوں سے غیر لسانی خواب نہیں لوٹتے۔ کم مائیگی اور بیچارگی کی ہوائیں آتی ہیں۔ نہیں آتے تو خوابوں کے لسانی مقدمات نہیں آتے۔

وہ معیار جو لسانی رابطوں کے پابند ہوتے ہیں ہمیں اس لئے پسند آتے ہیں کہ انہیں بآسانی ذہنی طور پر استعمال کیا جاسکتا ہے۔ یہ آسانی مذکورہ لسانی مقدمات کے سلسلے میں مقصود ہے۔ بلکہ ہر لسانی مقدمہ اپنی اصل میں غیر لسانی ہونے کی وجہ سے استعمال پذیری کی ضد ہے۔ یہ ضد اس کی دھندلی فارمولیشن کو بھی کٹھن اور دشوار بنا دیتی ہے۔ یہ دشواری انہیں سمجھ میں آسکتی ہے جو چھپی ہوئی، ہمارے احساسات کو توڑتی مروڑتی اور خوفناک حرمتوں کے داخلی مواد کو پاچکے ہوں۔ جن کی انتہا بآسانی استعمال کئے جانے والے لسانی رابطے ہوں، انہیں معذور ہی جاننا چاہیے۔ "صاحب کرامات" ایک ایسے لسانی مقدمے کی فارمولیشن ہے۔ جس سے بھرپور معنویت، تاثرانگیزی اور خوفناک جذباتی تصادم و اتصال کی یادیں دو تھوڑی مرتب ہوتی ہے۔ اس فرد میں گریزاں لرزاں اور ناپائیدار لذت و خوف کے سایوں کی آمد و رفت اور شلون کھلتے سمٹتے کردار کا رقص تہہ در تہہ درج ہے۔ چنانچہ جب مولوی صاحب داڑھی اور پٹے چھوڑ کر

چلے گئے" تو چوہدری موجو کے بے لوث ذھن میں ایک خیال آیا " جیناں ، پھاتاں تم نہیں سمجھیں۔ وہ کوئی کرامات والے بزرگ تھے۔ ہمارا کام کر گئے اور یہ نشانی چھوڑ گئے۔" میں اب نماز پڑھنا سیکھوں گا۔ اور اس بزرگ کے لئے دُعا کیا کروں گا۔ جس نے ہم دونوں کو پھر سے ملا دیا۔"

پھاتاں خاموش رہی۔

اس خاموشی سے اس لسانی مقدمے کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ جو حرمت و ناتمامیت کو سمیٹے ہوئے حرفِ ممنوعہ کا طواف کرتا ہے، اور کہانی اخلاقی اور جذباتی ججمنٹ کے معنوں میں اپنی انتہا کو نہیں پہنچتی ان امور کی نشاندہی کے ساتھ ساتھ ہماری جانچ پرکھ کے معیار بھی قلب ہیئت سے دوچار ہوتے ہیں۔ ادب جو لسانی مقدمات سے متعلق ہو۔ اس کا سراغ، جائزہ اور قدر و قیمت اس امر میں مخفی ہے کہ وہ فارمولیشن کے جملہ منطقی تقاضوں کو کس حد تک پس پشت ڈالتا ہے۔ ان معنوں میں سعادت حسن منٹو کا فن ہماری آج کل کی وژن کا حصّہ ہے۔ جو فن ہماری قدر قیمت کے معیاروں کو تبدیل کر دے۔ سعادت حسن منٹو سے علیحدگی میں قائم نہیں ہوتا۔ پھر انسان کی جان پہچان کے لیے جو مقام نظر سعادت حسن منٹو نے متعین کیا ہے۔ وہ ہمارا مقدر اور ہماری روح کا تجربہ ہے۔ بھیانک، خوفناک اور سراسر انسانی! وہ جو سعادت حسن منٹو کا ردِ عمل جتے ہیں۔ بدگمان ہیں! بے شک بدگمان ہیں کہ اپنی روح کے تجربے سے منحرف ہوتے ہیں۔ میں افسوس کرتا ہوں۔ اور یرمیاہ نبی کا کلام یاد کرتا ہوں کہ قیدار میں قاصد بھیج کر دریافت کرو کہ ایسی بات کہیں ہوئی ہے۔ کیا کسی قوم نے اپنے معبودوں کو حالانکہ وہ خدا نہیں بدل ڈالا! پر میری قوم نے اپنے جلال کو بے فائدہ چیز سے بدلا۔

اگر سعادت حسن منٹو کی کہانی "صاحب کرامات" فعّال حرمتوں، لسانی رویوں اور ہمارے مروجہ اصولوں کو توڑتی پھوڑتی ہے، جملہ منطقی تقاضوں کو پس پشت ڈالتی ہے اور دیگر شکست و ریخت کے سامان پیدا کرتی ہے۔ تو معیاروں کا معیار بھی بنتی ہے کہ منفرد استعارے کی بجائے ادبی استعارے کی رونمائی کرتی ہے۔ استعارہ ہمیشہ طلوع ہوتا ہے۔ آہستہ آہستہ، بتدریج! اس کی حدود سے لمحہ بھر میں پوری آگاہی نہیں ہوتی۔ مختلف عناصر سے پیدا ہونے والی شکل منتہی استعاراتی شکل ان عناصر کو از سرِ نو متعین و مرتب کرتی ہے۔ ان عناصر کی ابتدائی شکل منتہی استعاراتی شکل کی تخلیق کے بعد تبدیل شدہ حالت میں جو وجود رکھتے ہیں وہ منتہی استعاراتی شکل سے علیحدگی میں ممکن نہیں۔ ان کا وجود منتہی

شکل کے زیرِ اثر اپنی صل سے مختلف ہیت حاصل کرتا ہے۔

عناصر کی ابتدائی ہیئت اور منتہی استعاراتی شکل کی تخلیق کے بعد کی متغیرہ ہیت استعارے کے عمل کو واضح کرتی ہے۔ استعارہ مختلف عناصر کا اجتماعِ محض نہیں کہ مختلف عناصر کو اکٹھا کر دیا جائے تو استعارہ پیدا ہو جاتا ہے۔ مختلف عناصر کو ان کی شباہت کے ذریعہ اکٹھا کرنا منطقی تعقل پسندانہ تجریدی سلسلہ ہے۔ یہاں بنیادی شباہت کو فکری طور آنا میز کیا جاتا ہے کہ باقی مشابہتیں غائب ہو جاتی ہیں۔ عناصر ایک رشتے میں بندھ جاتے ہیں۔ مطالب و مفاہیم مستقیم ہو جاتے ہیں۔ ایک مشابہت دوسری مشابہت پر حاوی ہو کر جکڑ لیتی ہے اور بات بقیہ مشابہتوں سے ملوث نہیں ہونے دی جاتی۔ استعارے کی بنیاد تجریدی شباہت نہیں۔ عملاً استعارے میں بیک وقت کئی مشابہتیں موجود ہوتی ہیں۔ لیکن کوئی مشابہت اتنی میز نہیں ہوتی کہ بقیہ مشابہتیں غائب ہو جائیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک استعارے کے تمام عناصر کو منطقی ربط دیا جائے تو استعارہ معنی کھو دیتا ہے۔ اور ماحصل منطقی طور پر متضاد بیانات کا ڈھیر ہوتا ہے۔ منطقی متضاد بیانات استعارے کے باطن میں زندہ و اثر انگیز ہیت پاتے ہیں۔ منطقی طور پر متضاد بیانات کے لئے استعارے کی مسیحا نفسی اسے بیان کے دیگر اسالیب پر فوقیت دیتی ہے کہ یہ اپنے دامن میں ہر نوعیت کے متصادم، متحارب، نامکمل اور غیر منضبط طبقوں کو سمیٹ سکتا ہے۔ چنانچہ استعارے کے وسیلے سے کئی کئی افراد کی جذباتی کشمکشوں کا بیک وقت احاطہ کرنا ممکن ہے۔ مختلف النوع زندگیوں کا تحارب، تصادم اور ناتمامیت سمیت ایک احساساتی منطقہ سامنے لانا، جہاں افراد کے ادغام سے کل کا وجود ہو، چھوٹے بڑے ٹوٹے پھوٹے درآویختہ زاویے وصلِ تازہ سے جہانِ معنی کی اتنی کلیت اور جامعیت سے تنظیم کریں کہ انسانی مقام نظر اس کے بدون کیا ہے واہمہ رہے، استعارے کے دستِ قدرت ہی سے اشیاء و حواس زمان و مکاں، کامیابی و نارسائی اور ضمائر و استعارے کے پانی میں غوطہ لگا کر اپنی جون بدلتے ہیں۔ استعارہ سب کا اواگون ہے۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ استعاراتی رابطوں کو ایمپیریکل حقیقت پر بعینہٖ پورا اترنا کیوں لازم ہے۔ ایمپیریکل حقیقت کو استعارے کے ذریعے متغیر و منقلب کیوں نہ ہونے دیا جائے یوں بھی تو ایمپیریکل حقیقت سے تعرض برقرار رہے گا۔ مشکل یہ ہے کہ واردات کی دھائی دینے والے نہ تو تجربہ کو بطور معروضی لسانی بیان قبول کرتے ہیں اور نہ بطور واردات۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارا اردگرد کی بنی بنائی تنقید سے نباہ نہیں ہوتا۔ ان دونوں وسیلوں سے جو دنیا ہمیں ملتی ہے وہ مروجہ رواجی دنیا ہے

پر قدم پر اختلاف رکھتی ہے۔

یہ اختلاف ہمیں بہت عزیز ہے کہ ہماری بود و باش اور طرزِ احساس کی اساس ہے۔ البتہ اس مرحلے پر ایک اور دشواری پیدا ہوتی ہے۔ تجربہ کو معروضی لسانی بیان اور واردات میں تقسیم کرنے سے ایک ثنویت پیدا ہوا کرتی ہے۔ ثنویت چاہے مواد اور ہیئت میں ہو، چاہے معروضی لسانی بیان اور اس کے ہمزاد میں ہو، چاہے داخلیت اور خارجیت میں ہو۔ شعر و ادب کے لئے سودمند نہیں ہوتی۔

ایک ایسا مقام جہاں واقعات کا کوئی منضبط در و بست نہ ہو، چھوٹے بڑے، ٹوٹے پھوٹے منتشر اور آوارہ اجزا سیدھی اور بالواسطہ گفتگو کی حدِ فاصل مٹا دیں، اور سب کچھ ایک مبہم ناقابلِ تشریح دھندلاہٹ کی آغوش میں چلا جائے، اپنا انت ہے۔ وہ دنیا جہاں ہر واقعہ، جذبہ، تصویر اور ترتیب مختلف علاقوں سے ہوتی ہوئی ذھن میں تحلیل ہو جائے۔ شعری مواد اس تحلیل شدہ صورت میں اپنی اجنبیت اور تازگی سے بطور وقوعہ تخیل میں سنسنائے تا آنکہ یہ وقوعہ تخیلہ کے سہارے فنی تجربہ بنے۔ کچھ اتنی عام نہیں، پھر بھی فنی تجربے کا یہ اسلوب اپنی اثر انگیزی میں یکتا ہے کہ اسے متخیلہ کی وسعت میں عمل کی دسترس ہے۔ اس سے محظوظ ہوا جا سکتا ہے۔ اس ناقابلِ پیرا فریز اور غیر ممیز مواد کی مختلف تعبیروں سے پریشان معنی ذھنی اندوختہ بنتے ہیں۔ یہ کیفیت شعری مواد سے علیحدگی میں نہیں جانی جا سکتی۔ یعنی شعری مواد اور معنی کو علیحدہ علیحدہ نہیں رکھا جا سکتا۔ شعری مواد اور معنی کی یہ وحدت داخلیت اور خارجیت کی بے معنی تقسیم کو رد کرنے کے ساتھ ساتھ اشیا، واقعات اور جذبات کی متعین حدیں توڑ کر انہیں ایک نئے پس منظر میں لے جاتی ہے۔ جہاں یہ سب کچھ تحلیل ہو جاتا ہے۔ اور شعری مواد سے باہر کوئی ایسا نقطۂ نظر نہیں رہ جاتا جس سے اس مواد کو پرکھا جا سکے۔ پھر تو یہ بھی نہیں جانا جا سکتا کہ کس نقطۂ نظر سے ان نام نہاد واقعات، اشیا اور جذبات کو منتخب کیا گیا تھا۔ شعری مواد اور معنی کی یہ یکجائی جس لاشریک، خود مختار اور خودکار دنیا کو جنم دیتی ہے۔ وہ اپنا معیار آپ ہے۔ یوں جب شعری مواد تکمیل پا جائے تو مبینہ واقعات، اشیا اور جذبات اپنا آپ کھو کر پہلے سے مختلف ظہور پاتے ہیں، جسے بجز شعری مواد کے اور کسی حوالے سے جانچا یا پہچانا نہیں جا سکتا۔ شعری مواد کا یہ تصور خارجی حقیقت اور اس سے متعلق قواعد اور منطق کو اپنی مملکت میں پرسونا نان گرٹیا گردانے پر ہی اکتفا نہیں کرتا بلکہ اپنے آپ کو علم و آگہی کا ایسا منفرد، مکمل، خالص اور [illegible] حقائق اور منطق کی ضد ہے کہ احساس سے متعلق ہے۔ یہ علم اس خود مختار

شعبے سے منہا نہیں جا سکتا۔ یہ اس کے باطن میں ہے۔ اسے کسی خارجی حقیقت کے سانچے میں نہیں ڈھالا جا سکتا۔ بلکہ یہ خود سانچہ ہے، جس میں سب کچھ ڈھل کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

شعری مواد کے ابلاغ کے وسائل تجرباتی نہیں۔ تجزیہ اپنی حقیقت میں چند اصولوں اور مفروضوں کو صحیح مان کر ان کے مطابق کسی مواد کے حصے بخرے کرتا ہے۔ چھوٹی چھوٹی اکائیوں کو قائم کر کے ان کی قدر مشترک دریافت کرتا ہے۔ انہیں رابطہ دیتا ہے اور منظم کرتا ہے۔ یہ منظم صورت، چھوٹی اکائیوں کی جعلی شیرازہ بندی ہے۔ اس سے پیدا ہونے والی وحدت دیگر مشترک خصوصیات کی دریافت کے بعد ایک اور سلسلے میں منسلک ہو جاتی ہے یہ ترتیب جاری رہتی ہے تا آنکہ منظم فکری نظام مرتب ہو جاتا ہے۔ تجزیے سے پیدا شدہ یہ نظام اصول اور مواد کی علیحدہ علیحدہ حیثیتوں کو قبول کرتا ہے۔ علاوہ ازیں تجزیہ شدہ مواد چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں بٹتا تو ہے لیکن ہر چھوٹی اکائی بطور اکائی اپنی ذات برقرار رکھتی ہے۔ اس کے کنارے واضح ہوتے ہیں۔ اور ہر اکائی دوسری اکائی سے بندھتی ہے، اس میں مدغم نہیں ہوتی۔ داخلی اور خارجی حقیقت کی تخصیص موجود رہتی ہے۔ شعری مواد ابلاغ کے غیر تجرباتی ذرائع سے سروکار رکھتا ہے۔ یہ بہ حیثیت مجموعی، تجزیہ کے برعکس ہمیں آلیتا ہے۔ اسے اکائیوں میں بانٹنا، تہس نہس کرنے کے مصداق ہے۔ اس کے اجزا اپنی ذات برقرار نہیں رکھتے، بلکہ کُل اپنی کلیت میں بے نیاز ہے۔ جانچ پرکھ کے خارجی اصولوں اور مفروضوں سے معنی اور مواد کی ایک دوسرے سے علیحدگی سے ہر اس چیز سے جو شعری مواد کی خود مختاری کو چیلنج کرے۔ شعری مواد کے معانی کو شاعر یا خارجی دنیا میں ڈھونڈنا بیکار ہے شعری مواد اور معنی ایک ہیں۔ اس لئے شعری مواد کو خارجی دنیا کا پرتو قرار دینا غلط اور خارجی دنیا کی عکاسی کو ادب کا مقصد بنانا بے معنی ہے کہ شعری مواد قائم بالذات شعبہ ہے ذریعۂ اظہار نہیں۔

ادب میں خارجی حقیقت انسانی ذہن کی زندہ آشنائی سے ماورا کیا ہے، جو کچھ ہے اس کا وجود ذہنی اندوختہ پر منحصر ہے۔ ذہنی اندوختہ تخیل کے تعامل سے باہر کی خالص تصویر نہیں رہتا۔ اسلئے جسے ہم خالص خارجی دنیا شمار کرتے ہیں فی الاصل ہماری ذات کے کھوٹ سے مملو ہے۔ ہر ایک اپنی ذات کی خارجی دنیا سے ٹکراتا ہے، ہر ایک کا ذہنی اندوختہ مختلف اور اسی لحاظ سے متنازع فیہ خالص خارجی دنیا جدا ہوتی ہے۔ شعری مواد خارجی حقیقت کے تصور کو پاش پاش کرتا ہے۔ پتہ ہی نہیں چلتا کہ ادب میں واقعتاً خارجی حقیقت کیا ہے، وہ سب کچھ جس سے ذہن کی زندہ آشنائی نہیں، خارجی

دنیا ہے۔ یہ خارجی دُنیا سائنس اور علوم کا موضوع ہو سکتی ہے، ہمارا آپ کا اس سے کوئی تعلق نہیں۔ تاوقتیکہ یہ ذھن کی زندہ آشنائی کی منزلیں طے نہ کرلے۔ تو کیا شعری مواد اس زندہ آشنائی سے بہرور ذہنی اندوختے کا ذریعۂ اظہار ہے؟ نہیں شعری مواد ذریعہ اظہار یا وسیلہ نہیں جس پر کوئی خیال یا جذبہ یا ذہنی اندوختہ لاد کر پہنچایا جائے۔ شعری مواد قائم بالذات شعبہ ہونے کی وجہ سے وسیلہ اور اس پر باہر سے لادے جانے والے خیال یا جذبے یا ذہنی اندوختے سے پیدا ہونے والی تقسیم، تجارب اور دوئی کو قبول نہیں کرتا۔ جو لوگ شعری مواد کو کسی باہر کے، شعری مواد سے علیٰحدہ خیال یا جذبے یا ذہنی اندوختے کی ترسیل کا آلہ یا ذریعہ سمجھتے ہیں، مختلف بھول بھلیوں میں پھنسے ہوئے ہیں۔ مثلاً وہ اکثر کہتے ہیں کہ خیال یا جذبہ یا ذہنی اندوختہ بعینہٖ قاری تک پہنچایا جانا چاہیئے۔ مفہوم کی ترسیل بعینہٖ جبھی ممکن ہے کہ قاری اور شاعر میں کچھ بنیادی مفاہمت ہو۔ شاعر کے مافیہ کی بعینہٖ ترسیل مروجہ لگے بندھے اور مسلسل استعمال شدہ حوالوں کو شرطِ اوّل قرار دیتی ہے۔ اس لحاظ سے اولاً کوئی خیال نیا رہ ہی نہیں سکتا۔ مروجہ لگے بندھے اور مسلسل استعمال شدہ حوالے اس کی گنجائش نہیں رہنے دیتے۔ ثانیاً اگر خیال پہنچانے کے لئے آپ نے مفاہمت توڑ دی تو ابلاغ نہیں ہوگا۔ لہٰذا اگر آپ شعری مواد کو کسی خیال یا جذبے یا ذہنی اندوختے کی ترسیل کا ذریعہ یا آلہ سمجھتے ہیں تو نئی بات کہنے کا خیال چھوڑ دیں، وہی کہیں جو کہا جا چکا ہے۔

بعینہٖ ترسیل کا فریضہ قواعد اور منطق کے زیرِ اثر لکھی ہوئی چیزیں بطریقِ احسن پورا کر سکتی ہیں کہ ان میں ترتیب، تدوین اور تجزیہ کے تمام عناصر موجود ہوتے ہیں۔ ایک حل یہ بھی ہے کہ آپ شعر و ادب چھوڑ کر قواعد اور منطق اپنا لیں۔ خیال جذبہ یا ذہنی اندوختہ بعینہٖ قاری تک پہنچتا رہے گا۔ نامیاتی حسن و حرکت کی خواہش البتہ ترک کرنا ہوگی۔ نامیاتی حسن و حرکت سے فیض یاب ہونے کے لئے تو شعری مواد کو بطور قائم بالذات تسلیم کرنا ہوگا۔ مواد اور معنی کی یہ وحدت ہیت کا سوال بھی سامنے لاتی ہے۔ شعری مواد اور فنی تجربہ اسی تقسیم کا شکار ہیں جو مواد اور معنی کے سلسلے میں جاری و ساری ہے۔ پوچ چیزوں کو اسی تقسیم کے مدِ نظر قبول کیا اور کروایا جاتا ہے۔ خالص ہیت کے بے معنی تجربات کو بانس پر چڑھایا جاتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ فلاں تحریر فنی طور پر بہت خوب ہے۔ واہ واہ، سبحان اللہ، موضوع اور مواد کے لحاظ سے کم اصل ہے تو کیا ہوا۔ اب صورت یہ ہے کہ نہ تو ہیت کے تجربات فاعلاتن فاعلات کے الٹ پھیر سے آگے بڑھ سکے ہیں اور نہ ہمیں بھرپور ادبی تخلیق دستیاب ہوئی ہے۔

ہر ادبی تخلیق بتوسط تجرید حقیقی زندگی سے علیحدگی کی جاتی ہے۔ مقصد یہ ہوتا ہے کہ یوں وہ مجرد مقام اپنے خدوخال سمیت واضح طور پر ہمارے سامنے آجائے۔ پھیلی ہوئی حقیقی زندگی میں بے شمار احتیاجات ایک دوسرے سے کندھے ملائے ہوئے انفرادی رنگ روپ کو نظروں سے اوجھل کر دیتے ہیں خصائص نکھرتے نہیں، یکرنگی سی چھائی رہتی ہے۔ اس یکرنگی کو دور کرنے کے لیے حقیقی زندگی کے پھیلاؤ اور وسعت سے ایک مقام منتخب کر کے اسے اردگرد سے منقطع کر لیا جاتا ہے۔ اس کے کونے کھدرے نمایاں کیے جاتے ہیں اور مصنوعی حد بندی سے اس منتخب مقام کی اس طرح تجرید کی جاتی ہے کہ یہ الگ تھلگ دکھائی دے اور ہم اس سے بآسانی متعارف ہوں۔ اس مجرد مقام کے حوالے سے ہم حقیقی زندگی کے اس فلکس کو پہچان سکتے جہاں سے اسے نکالا گیا تھا۔ لیکن یہ کہ تجربہ کے عمل سے یہ مقام ادبی تخلیق کے زمرے میں آگیا ہے۔ جلد بازی کی بات ہے۔ یہ مجرد مقام اور حقیقی زندگی ایک دوسرے کا انعکاس کرتے ہیں۔ مجرد مقام ان مختلف النوع عناصر میں شامل ہے جو ادبی تخلیق کی ساخت پرداخت میں حصہ لیتے ہیں۔ ہمارے جذبے، خیال، سوچ بچار وغیرہ کے ذہنی اندوختے وہ عناصر ہیں جو ادبی تخلیق کی ساخت میں ہمیشہ شریک ہوتے ہیں۔ ان عناصر کا آپس کا نرم و نازک اور عجیب و غریب رشتہ ہی کسی مجرد مقام کو ادبی تخلیق بناتا ہے۔ مختلف عناصر کا یہ داخلی توازن، ان عناصر کا اجتماع نہیں' ایک نامیاتی حس و حرکت کی نادرہ کار ہیئت' ایسی ہیئت جس میں جذبہ، خیال، سوچ بچار وغیرہ کے ذہنی اندوختے اپنی اکائیاں چھوڑ کر تحلیل ہو جائیں اس توازن میں' جو اپنی حد میں مکمل اور خود کار ہو۔ جہاں ہیئت اور مواد کا وصال اور ادغام ہو کر معنی نام ہو اس ہیئت داخلی کا جہاں کائنات اور انسان اور انسان اور انسان کے حوالوں اور رشتوں سے سب کچھ ایک ایسے ربط سے مرتب ہو کہ تخیل کا جہان تازہ واردات کی راہیں کھولے، نیا نیا کھو جائے غیر متوقع اور راشد تازہ استوار ہو۔ یہ نہیں کہ ادبی تخلیق شاعر کے جذبے خیال اور سوچ بچار کا اظہار کرے۔ بلکہ یوں کہ یہ عناصر ایک دوسرے میں ایسے گندھ جائیں کہ ان کی قلب ہیئت ہو اور ان کی تحلیل سے ایسی نامیاتی حس و حرکت کی نادرہ کار ہیئت بنے کہ از خود، اپنے انداز میں ہمیں متاثر کرے، فنی واردات بنے۔ یوں دیکھا جائے تو ترسیل و ابلاغ اور اظہار کی مروجہ اصطلاحیں ادبی تخلیق سے قطعاً کوئی تعلق نہیں رکھتیں۔

ادبی تخلیق مذکورہ معنوں میں حقیقی زندگی کا چربہ نہیں۔ یہ ممکن ہے کہ ادبی تخلیق کی ساخت پر

داخلت ہیں جو عناصر شامل ہیں وہ حقیقی زندگی ہی سے لئے گئے ہوں، جذبات جو عام زندگی میں ہیں ان سے استفادہ کیا گیا ہو۔ اچھائی برائی کے مروجہ معیار استعمال کئے گئے ہوں۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ یہ سب کچھ لابدی ہے، اس سے فرار ممکن نہیں۔ متخیلہ اپنا کم از کم نقطۂ آغاز اسی دستاخیز روز و شب سے لیتی ہے یہ سب کچھ بہ ادنیٰ تغیر پیش کر دینا ادبی تخلیق کے ہم معنی نہیں ادبی تخلیق ان عناصر کے رشتوں، فنکار کے بنائے رشتوں میں مضمر ہے۔ رشتے جو ساخت، بناوٹ اور تعبیر سے ادبی تخلیق کو اس کا منفرد مقام دیتے ہیں اور حقیقی زندگی کا چربہ نہیں بننے دیتے۔ ہاں ایک مشابہت کو ضرور جنم دیتے ہیں۔ اس لئے مشابہت انحصار کرکے، بسا اوقات ادب کو زندگی کی عکاسی کا فریضہ سونپ دیتے ہیں۔ حالانکہ مشابہت اور قربِ نظر بقول مسز لینگر اسٹیج کی طرح ادب میں بھی بطور تکنیک استعمال کئے جاتے ہیں۔ حقیقی زندگی سے تشابہہ کو بروئے کار لاکر شعر و ادب ایسی فضا پیدا کرتے ہیں جو قاری کے ذاتی تجربات سے منسلک ہو کر اس کے ذہنی اندوختے اور متخیلہ سے تال میل کے ساتھ ان جذبات سے ہم آہنگ کرتی ہے، جو محض شعر و ادب کی ساخت ہی سے اپنا وجود پاتے ہیں۔ یہ تشابہہ قاری کے لئے خالص ادبی تخلیق قابلِ قبول بناتا ہے۔ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ ادبی طور پر تخلیق شدہ جذبے، دنیائیں اور تصورات حقیقی زندگی میں بھی کوئی حیثیت رکھتے ہوں۔ اگر تشابہہ موزوں اور مناسب ہو اور یوں لگے کہ تخلیق شدہ جذبے، دنیائیں اور تصورات گویا کہ زندہ اور جاری و ساری زندگی سے متعلق ہیں، تو جائز ہے کہ اس فریب کے بعد وہ اپنا عمل دخل حاوی کر لیتے ہیں اور ان کی حقیقت بحوالہ ادبی تخلیق کہ جس کی بدولت انہیں وجود ملا۔ کافی و شافی ہے۔ گویا ادبی تخلیق ایک ایسی تخصیص ہے جو تجریہ کے بعد بھی تعلیم کا درجہ اختیار نہیں کرتی کہ یہ ایک ایسی حقیقت کا جامہ لبادہ ہے جو کسی طور دوسرا چولا نہیں بدلتا، اسے کسی مربوط نظام میں نہیں رکھا جا سکتا کہ ہر جامۂ تخصیص دوسرے جامۂ تخصیص سے باندھا نہیں جا سکتا۔ استعاراتی اسرار کی سوا کوئی ایسا ربط باہم نہیں کہ یہ اکائیاں ایک مربوط نظام بنکر مرتب کریں۔

ہماری آج کل کی زندگی جن تغیرات کو بطور اساس قبول کرتی ہے، ان سے روگشتی ممکن نہیں۔ جو کچھ جانا پہچانا اور مانا منوایا ہوا تھا۔ ریت کے ذروں کے مانند بکھر گیا ہے۔ کئی لوگ ان منتشر ذروں سے فرسودہ معاشرے کو قائم کرنے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اگر رفتہ و گزشتہ اسلوبِ زیست کو کسی طور جینے مرنے پر لاگو کر دیا جائے تو زمانۂ حال اپنے آشوب سمیت تنہا

کیا جا سکتا ہے۔ اپنا زمانہ چھوڑ کر کسی موہوم زمانے کی تلاش میں سرگرداں ہونا کچھ اتنی بڑی بات نہیں رہی کہ کثیر مقدار شرفا کی اس تلاش سے شرافت کا سکہ چلاتی ہے۔ ادھر ادھر تڑتی پھرتی ہے ورنہ کون نہیں جانتا کہ وقت حاوی ہو کر ہی رہتا ہے۔ وہ اسلوب زیست جو ہمارے آپ کے گھروں میں آ بسا ہے۔ اجنبی ہے نہ غیر حقیقی زندہ و توانا ہے۔ اس کی گھمبیرتا اس واویلے سے بھی متعین ہوتی ہے، جو اس کے خلاف برپا ہے۔ روزانہ ایرے غیرے اور ثقہ بزرگ کچھ نہ کچھ کہتے ہی ہیں۔ بڑے عرصے سے کہہ رہے ہیں۔ کہتے ہیں مگر کچھ نہیں کر پاتے۔ نیا اسلوب زیست بڑی تیز رفتاری سے بڑھتا چلا آرہا ہے۔ روکے سے نہیں رکتا۔ تبدیل کرنے سے تبدیل نہیں ہوتا۔ اپنی ہٹ کا پکا۔ جیسے چاہتا ہے حاوی ہوتا ہے۔ خالص اور ناخالص چیخ و پکار رائیگاں جارہی ہے۔ مجھے اس تغیر میں وہ قباحتیں بھی نظر نہیں آئیں، جنہیں بزرگوں کی آنکھیں دیکھے بغیر ہی دیکھ لیتی ہیں، ان کے گلے رندھ جاتے ہیں۔ آواز بھراتی ہے اور واویلا ہوتا ہے واویلے سے تنقیح جذبات ہوتی ہے اور بس! یہ واویلا کچھ نیا نہیں۔ جب سعادت حسن منٹو ہمیں دریافت کر رہے تھے۔ یہی کچھ ہوا تھا۔ وہ خلاکے اور نقش جو سعادت حسن منٹو نے متعین کیے تھے اب کلیتہً حقیقی قوت کے مقام ہیں۔ ان مقاموں سے گزرنا کچھ لوگوں کے لیے اب بھی ممکن نہیں۔ ان کے لیے یاجوج ماجوج اور اصحاب کہف اپنے مقدر کی دیواروں اور غاروں میں فی الاحال اور بطابق اصل اصولی پابند ہیں۔ ابھی تک کوئی تغیر برپا نہیں ہوا۔ حالانکہ ہماری زندگی جس قدر تغیر قبول کر چکی ہے وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں۔ جاننے کی سطح مستقیم باقی نہیں رہی۔ پہلے اشیاء کا ادراک منظم طریق پر کیا جاتا تھا۔ چیزیں ایک باضابطہ ترتیب میں بندھ جاتی تھیں۔ انہیں ایک زاویہ جان لینے کے بعد بآسانی پہچانا جا سکتا تھا۔ اب اب ہمارا علم کسی ایک سیدھی سمت میں نہیں بڑھتا۔ دیکھو تو ایک سرا نظر آتا ہے دوسرے کی خبر نہیں ہوتی۔ سب کچھ گنجلک اور بے ترتیب ہے۔ بعض مقامات پر لاینحل! الٹی سیدھی سمت میں بڑھتی موجیں ایک دوسرے سے در آویزاں ہیں۔ آڑے ترچھے خطوط ایک دوسرے کو کاٹتے ہیں۔ بوقلمون پیچیدگی کا منظر ابھرتا ہے۔ پھر سے دیکھیں تو شوخ اور دھندلے رنگوں کا معمورہ ہے جس کی اپنی پلاسٹک ہیئت ہے۔

جذباتی طور پر ہماری دنیا کا جو نقشہ سعادت حسن منٹو نے مرتب کیا ہے اس میں روایتی قدروں کی شکست و ریخت بڑی واضح نظر آتی ہے۔ انسان اپنی عظمت کے نئے معیار پاتا ہے، اور وہ خوفناک

خلا جو روائتی قدروں کی منہائی کے بعد بظاہر پیدا ہوتا ہوا نظر آتا ہے، انسانی قدروں سے بخوبی پورا ہو جاتا ہے۔ وہ انسان جو روائتی معاشرے میں محض بدعت و قباحت ہو سکتا ہے۔ سعادت حسن منٹو کے وسیلے سے احترام کی دنیا آباد کرتا ہے۔

ان تغیرات کی بدولت ہماری دنیا ہمارے بزرگوں کی دنیا سے مختلف ہے۔ بزرگوں کا علم، اسلوب زیست اور اخلاق وجذباتی آفاق جس منضبط ہائرارکی میں فرد اور کائنات کو باندھتے تھے۔ وہ مفقود ہے۔ بظاہر یوں معلوم ہوتا ہے کہ بے ترتیبی اور انتشار ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مابعد الطبیعاتی ہائرارکی کے زوال کے بعد وہ ڈھانچے جنہیں ختم ہو جانا چاہیے تھا۔ لسانی عادات کے حوالے سے ابھی تک فعال ہیں۔ جو کچھ موجود ہے اس کی دریافت اور جانچ پرکھ اسی مابعد الطبیعاتی ہائرارکی کے حوالے سے کی جا رہی ہے: چیزیں پوری نہیں اترتیں۔ اور یوں لگتا ہے جیسے نظم وضبط کھو گیا ہے۔ خرابی یہ ہے کہ ہمارے معیار ابھی تک مابعد الطبیعاتی ہائرارکی سے ہی لیتے ہیں۔ ہمیں یہ سب کچھ چھوڑنا ہوگا۔ اور ان قدروں کو جنہیں سعادت حسن منٹو نے متعین کیا ہے بطور رویہ قبول کرنا ہوگا۔

اس رویہ سے پیدا ہونے والی ترتیب تشریحی مابعد الطبیعاتی نظام سے پیدا ہونے والی ترتیب سے مختلف ہوگی، بظاہر انتشار ہی انتشار دکھائی دے گا۔

شعروادب ہمیں کائنات سے وصل کی کیفیت سے روشناس کراتا ہے۔ بقول ارنسٹ فشر شعروادب میں ظاہری اور باطنی عناصر ایک اکائی کی صورت میں پیش کیے جاتے ہیں یوں ہر لفظ امکانی طور پر ایک مقام نظر ہوتا ہے، ایک علامتی چوراہا۔ جہاں سے پوری کی پوری نظم کو پہچانا جا سکتا ہے نظم کا ہر جز اپنے اندر کل رکھتا ہے۔ یہی ادبی استعارے کا مابہ الامتیاز ہے۔ استعارہ مجرد تصوراتی بیان کی ضد ہے، اس میں جاننے کی سطح مستقیم نہیں ہوتی، ہماری معروضی طور پر جاننے کی سطح پہلے ہی مابعد الطبیعاتی ہائرارکی کی منہائی کی وجہ سے مستقیم نہیں، پھر طریق کار، استعاراتی ہونے کی وجہ سے، از خود بھی خالص بیان کی حدود قبول نہیں کرتا، یوں ہمارے استعاراتی طریق کار سے پیدا ہونے والی پیچیدگی اور مابعد الطبیعاتی ہائرارکی کی منہائی سے پیدا ہونے والی پیچیدگی، پیچیدگی در پیچیدگی کو جنم دیتی ہے۔ اس طرح منتشر وبران آماجگاہ انسان وکائنات میں کوئی ترتیب پہچاننے کے لیے صبر واستقامت کے ساتھ ہفتخواں طے کرتے پڑتے ہیں، خالص بیانیہ پورا نہیں اترتا۔ غیر میزاور پریشان فلکس کو قبول

کرتے ہوئے، محرکات اور حسیات کی ملی جلی ایک دوسرے میں گم اور پھنسی ہوئی دنیا کے تار و پود کو جگہ دینی پڑتی ہے۔ اشیاء اور لسانی رابطوں کی دوئی کو برطرف کرکے ابتدا و انتہا کو ایک ہی وقت میں گرفت میں لینا پڑتا ہے۔ پھر آہستہ آہستہ نئی ترتیب سے آنکھیں دوچار ہوئی ہیں۔ اشیاء اور ان کے بیان کی حد فاصل مٹ جاتی ہے اور واقعات آغاز و انتہا سمیت لسانی رابطوں کی ہیئت میں یکے بعد دیگرے کی بجائے اپنی فنی زندہ موجودگی میں گرد و پیش سے تحلیلے ہیں، علیحدہ و یکتا ظہور پاتے ہیں۔ چونکہ یہ علیحدہ و یکتا، ظہور بالآخر لفظ کے کالبد میں ہوتا ہے اس لئے ظہور سے بھرپور لفظ خود مختاری کا حامل ہو جاتا ہے۔ مواد معنی اور ہیئت کی جگہ لفظ لے لیتا ہے، اور روزمرہ کی کاروباری عملی زبان فنی خود مختار لفظ سے علیحدہ ہوجاتی ہے۔ فن میں لفظ منبع و مرجع ہو جاتا ہے۔ اور ادعائی کل اور ہمہ گیر کیفیت ظہور سے بھرپور لفظ کی بجو دنیا میں اپنی انتہا کو پہنچتی ہے۔ لفظ با ترتیب پڑھتے ہوئے بیانیہ کا عنصر نہیں رہتا۔ بلکہ بحوالہ، مذکورہ ظہور اپنے آہنگ خاص، اپنی صورت، اپنے مخصوص سیاق و سباق اور تلازمات سے با ترتیب بڑھتے ہوئے بیانیے کو پائے استحقار سے ٹھکراتا ہے۔ واقعات اور جذبات تحلیل ہو کر، گرد و پیش سے انقطاع کے بعد، انجماد قبول کرکے اپنے زمان و مکاں چھوڑ دیتے ہیں۔ ادبی تخلیق لسانی ضمنیات بنتی ہے، ناقابل تحلیل ٹھوس، ماورائے پیرا فریز!

لسانی ضمنیات کی ناقابل تحلیل ٹھوس اور ماورائے پیرافریز ہیئت و شناخت میں حیاتی امیج مجرد فکر، جذبہ، اخلاقی ججمنٹ، انسانی قدریں، اسلوب زیست کے ابجد سے تمت تک کے مرحلے کچھ کچھ اس طرح سے گندھے ہوئے ہوتے ہیں کہ اگر انہیں تجزیاتی ذرائع سے علیحدہ علیحدہ کیا جائے تو متذکرہ صدر مواد و معنی و ہیئت کے پس پردہ چھپی ہوئی وحدت پارہ پارہ ہو جاتی ہے اور ضمنیاتی کائناتیں جاتا رہتا ہے۔ انمل بے جوڑ عناصر کا ملبہ شاعر اور قاری کے لئے مصیبت بن جاتا ہے۔ اس لئے لسانی ضمنیات کو تجزیاتی ذرائع سے شعر و ادب کی پرکھ میں وہی امپیریکل حقیقت لاگو کرنے کی سعی ہوتی ہے جو سائنسی اور منطقی طرز فکر کے رگ و پے میں ہے۔ لسانی ضمنیات کو معروضی دنیا کے تلازموں سے منطبق کرنا نہ صرف بہت سی قباحتوں کی بنیاد ہے بلکہ ایک نوعیت کی حد بندی بھی ہے۔ اگر لسانی ضمنیات کو خود مختار اور قائم بالذات رہنے دیں تو ان کے تال میل اور دروبست میں بے پناہ وسعت آجاتی ہے۔ چونکہ تجربہ بعینہٖ واردات مجرد تصورات سے غائبانہ جہت لینے کے ساتھ ساتھ انہیں

وسیع تر حوالوں سے ادبی استعاراتی لمس مہیا کر کے بغایت اہم اور منفرد انداز سے متاثر کرتا ہے۔ اس لئے منطقی تعقل پسندانہ شعور غائب ہو جانے کی بجائے شدت سے اپنی موجودگی کی مہر ثبت کرتا ہے۔ البتہ معروضی لسانی بیان کی محاکماتی قطعیت تحلیل ہو جاتی ہے۔ منطقی تعقل پسندانہ شعور کے دائرے پھیل کر دھندلاتے ہیں، دور ہو جاتے ہیں۔ اثر انداز بہر صورت ہوتے ہیں۔ منطقی تعقل پسندانہ شعور کو ادبی استعارے کے نظام میں سمونے کی کوشش اور خواہش اس کی ہستی کے اثبات سے جنم لیتی ہے منطقی تعقل پسندانہ شعور انسان اور کائنات کی تقسیم در تقسیم سے پیدا ہونیوالی تجرید و تفہیم تک پہنچنے کے لئے معروضی اور داخلی حقیقت کے زاویے پیدا کرتا ہے۔ ان دونوں زاویوں کو ادبی استعارہ اپنی ذات میں ہم آہنگ کرتا ہے۔ معروضی و داخلی حد بندیوں کو پھلانگ کر ایک ایسا منطقہ وجود میں لاتا ہے جہاں یہ دونوں زاویے شیر و شکر ہو جائیں۔ ان دونوں زاویوں کا وصل شاعر کی داخلی زندگی سے انقطاع پر منتج ہوتا ہے۔ تخلیقی لسانی کائنات اس وصل کی داستان کو لسانی ضمیات سے انقطاع میں بیان کرتی ہے۔ لسانی ضمیات شاعر اور خارجی دنیا سے منقطع ہونے کے بعد کس حوالے سے متعین ہو؟ تعین کا یہ مرحلہ پھر منطقی تعقل پسندانہ شعور کی طرف مراجعت کا، داخل خارج کی تقسیم کا، مواد و معنی کی دوئی کا، موضوع اور ذریعۂ اظہار کی ثنویت کا مسئلہ کھڑا کر دیتا ہے۔ چنانچہ لسانی ضمیات کی ہر نئی تخلیق منطقی تعقل پسندانہ شعور کو نئے سرے سے نئے پس منظر میں چیلنج اور متحرک کرتی ہے۔ اس کے عمل کو وسعت دیتی ہے۔ منطقی تعقل پسندانہ شعور کی ہر نئی جست تازہ تجرید و تقسیم کو روبرو لاتی ہے۔ اس تازہ تجرید و تقسیم کو عبور کرنے کے لئے لسانی ضمیات سے وحدت بخش، محلول کانسیپٹ پرسیپٹ سمیٹنے والے اور ثنویت مٹانے والے علامیے مستعار لینے پڑتے ہیں۔ یوں منطقی تعقل پسندانہ شعور کے رد و قبول کا لامتناہی سلسلہ فنکار کو سلجھائے الجھائے رکھتا ہے اس سلجھاؤ الجھاؤ میں سرخروئی کے چند لمحات وہی ہیں۔ جب خود کار اور قایم بالذات ہیت کی لسانی ضمیات سے روشنی پھوٹے اور زندگی کے خلا ہیولوں سے بھر جائیں۔ لسانی ضمیات اپنی خود مختاری میں جو جامۂ تخصیص اوڑھتی ہے، وہ اسے منطقی نظامِ فکر کی مانند مربوط نہیں ہونے دیتا۔ ان استعارہ در استعارہ لسانی ضمیات کا رشتہ استوار ہو سکتا ہے۔ لسانی ضمیات کی استعاراتی اسرار کی وسعت اور ہیولائی حیثیت قیاس کی منزلیں طے نہیں کرتی پھلانگتی ہے۔ استعارہ کی شعر و ادب کی اس خالص منزل کا نام

ہے ۔ جہاں روزمرہ کی زندگی سے چنے ہوئے عناصر، کائنات اور فنکار کی شخصیت کھو جاتے ہیں مادی و جذباتی حوالوں کی عکاسی نہیں رہتی ۔ نئے زمین و آسمان پر نیا حسن جلوہ افروز ہوتا ہے جو بے نیاز ہے جس کا ہماری جانی پہچانی دنیا میں کوئی پرتو تاب نہیں کوئی رشتہ نہیں کہ اس کی آمد سے نئے شب و روز ، نئی کائنات اور نئے آفاق کا آغاز ہوتا ہے ۔ اور اس کے عکس پر نئے نقش بنتے ہیں، ان معنوں میں استعاراتی ہارڈ کی عظیم تخصیصی تجرید ہے جو تدریج بڑھتی ہوئی ہمارے جہان سے مختلف ایک ایسی کائنات تخلیق کرتی ہے جس کے معانی متعین نہیں کئے جا سکتے"۔

اس سلسلہ میں بقول چارلس فیڈلس چند دشواریاں بھی ہیں ۔

The great danger of such an approach is not preciosity, as might be supposed, but intellectual suicide. There is only a slim margin of difference between a completely noncommittal and a nihilistic mood. Within that difference the problematic writer leads a precarious life, fostering the mutual criticism of reason and imagination and a provisional trust in both. He runs the danger of finding himself convinced by both and therefore unable to trust either. Yet even this impending fate can enter into his subject. The nemesis that hangs over him is also the final paradox which he must admit and turn to account—the possibility of the meaninglessness of meaning. In effect, he reaches, within his own frame of reference, the same sense of the ineluctable tension of human life as other put in terms of the distance between man and the super-natural. His God is the present reality of his work, the process that unifies all contradictions. His Devil is the potentiality of illusion and disunity. In so far as he suceeds, he is a kind of Manichee: his God comes into being by acknowledging the Devil. In so far as he fails, he allows the Devil to put an end to the meaningfulness of meaning; the tragic theme of this work is the imminent loss of meaning which is the modern version of hell.

یہ کھیل، لفظوں کا یہ کھیل جنت بخشے یا جہنم وصل کرے ۔ اب تو سیاں کھیڈن آئیاں نیئں

ادب میں اختلاف رائے کی اہمیت

نظیر صدیقی

اقبال کا یہ شعر یقیناً آپ نے کبھی سنا یا پڑھا ہوگا۔ ؎

گفت یزداں کہ چنیں است و دگر ہیچ مگو

گفت آدم کہ چنیں است و چناں می باید

بہت ممکن ہے کہ آپ نے جب کبھی یہ شعر سنا یا پڑھا ہو آپ کو یہی محسوس ہوا ہو کہ اقبال نے اپنی شاعری میں جس طرح اور بہت سے خیالی اور فرضی مکالمے لکھے ہیں اسی طرح خدا اور آدم کے درمیان بھی انھوں نے یہ مکالمہ لکھ دیا۔ ورنہ کہاں خدا اور کہاں آدم۔ یہ دونوں تو کراچی ٹیلی وژن کے رو برو والے پروگرام میں بھی ایک دوسرے کے رو برو نہ آسکے لیکن واقعہ یہ ہے کہ جنت سے نکالے جانے کے بعد آدم اور اس وقت ابن آدم نے دنیا کو جس طرح بدلنے، سنوارنے اور نکھارنے کی کوشش کی ہے اس سے اتنی بات ضرور ثابت ہوتی ہے کہ ممکن ہے اللہ اور آدم نے ایک دوسرے کے رو برو وہ بات نہ کی ہو جس کا ذکر اقبال نے اپنے شعر میں کیا ہے لیکن دنیا کی تخلیق اور دنیا کی بر نئی تشکیل میں وہ مکالمہ پوشیدہ رہا ہے جسے دنیا کے تمام شاعروں میں صرف اقبال نے محسوس کیا اور اسے ایک فارسی شعر کی شکل میں بیان کر دیا۔

اختلاف رائے کی اہمیت کو سمجھنے کے لئے اقبال کے مندرجہ بالا شعر اور اس کے مضمرات کو سمجھ لینا کافی ہے۔ اگر اختلاف۔ اختلاف برائے اختلاف کی بنیاد پر نہ ہو تو اس کے فوائد بے شمار ہیں مثال کے طور پر اللہ سے آدم ہی کے اختلاف کو دیکھ لیجئے۔ آدم نے اللہ کی بنائی ہوئی دنیا کے بارے میں اللہ کی رائے سے اختلاف کر کے صرف اتنا ہی نہیں کیا کہ اللہ کی بنائی ہوئی حسین دنیا کو حسین تر بنا دیا بلکہ اللہ اور آدم کے درمیان جو رشتے پہلے سے موجود تھے ان میں ایک اور اہم رشتے کا اضافہ

بھی کر لیا۔ اللہ اور آدم کے درمیان آقا اور بندہ خالق اور مخلوق، عابد اور معبود ہر قسم کے رشتے تو پہلے سے موجود رہتے ہی۔ جب آدم نے اللہ کی دنیا میں اپنے تخیل کے مطابق تبدیلیاں کیں تو وہ دنیا کے معاملے میں اللہ کا جو سب سے بڑا خالق ہے۔ معاون خالق بھی بن گیا۔ اقبال غالباً دنیا کے شاعروں میں واحد شاعر ہیں جس نے آدم کو اللہ کا معاون خالق قرار دے کر اللہ اور آدم کے اس نئے رشتے پر بہت کچھ لکھا ہے۔

اختلاف رائے کے فوائد مسلم لیکن اس میں ایک قباحت ضرور ہے۔ اختلاف رائے اگر بزرگوں سے ہو۔ اور بسا اوقات اختلاف رائے بزرگوں ہی سے ہوا کرتا ہے۔ تو ہمارے مشرقی اخلاق کے مطابق وہ اختلاف رائے گستاخی، بے ادبی یہاں تک کہ بدتمیزی پر بھی محمول کیا جاتا ہے۔ مشرق جو دنیا کے تمام بڑے مذاہب کا مولد ہے۔ اس نے غالباً آج تک یہ محسوس نہیں کیا کہ اختلاف رائے گستاخی، بے ادبی، اور بدتمیزی کے علاوہ ذہانت اور بصیرت کا نتیجہ بھی ہو سکتا ہے۔ اگر دنیا کے بڑے پیغمبروں نے اختلاف رائے سے کام نہ لیا ہوتا تو دنیا کے بڑے مذاہب بھی وجود میں نہ آتے اور یہ دنیا آج تک لکیر کی فقیر بنی رہتی۔ غالب نے کہا تھا کہ ؎ ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکرد۔ اختلاف رائے سے دین بزرگاں کو دھچکا ضرور لگتا ہے۔ لیکن اس دھچکے کی تلافی یوں ہو جاتی ہے۔ کہ ایک بہتر دین وجود میں آجاتا ہے

ممکن ہے اس موقع پر مجھے بعض حضرات یہ یاد دلانا چاہیں کہ اختلاف رائے آزادئ افکار کا نتیجہ ہوتا ہے اور آزادئ افکار کے بارے میں علامہ اقبال نے یہ فتویٰ دے رکھا ہے کہ ؏ آزادئ افکار ہے ابلیس کی ایجاد۔ اس کے جواب میں میں بھی یہ یاد دلانا چاہوں گا کہ اقبال بذات خود ابلیس کے وجود یا ابلیس کی ایجاد سے اتنے خائف نہ تھے جتنا کہ انہوں نے عام انسانوں کو خائف یا ہوشیار رہنے کی تلقین کی ہے۔ وہ تو ابلیس کے معاملے میں اس بات کے بھی قائل تھے کہ ؎

مزی اندر جہاں کور ذوقے

کہ یزداں دارد و شیطاں نہ دارد

یہاں میں بات کو طول دیئے بغیر یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اقبال نے آزادئ افکار کے لیے جو شرط رکھی ہے وہ اپنی جگہ سو فی صد درست ہے یعنی ان کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ ؎

ہو ذہن اگر خام تو آزادیٔ افکار
انسان کو حیوان بنانے کا طریقہ

لیکن اس قسم کے شعروں سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ اقبال آزادیٔ افکار یا اختلاف رائے کے مخالف تھے۔ اقبال کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ جو شاعر اس بات پر اصرار کرتا ہو کہ

جو عالم ایجاد میں ہے صاحب ایجاد
ہر دور میں کرتا ہے طواف اس کا زمانہ!

اسے آزادیٔ افکار کا مخالف ہرگز تصور نہیں کیا جا سکتا۔

صاحب ایجاد بننے کے لیے اختلاف رائے ضروری ہے۔ جب تک آپ اگلوں کے خیالات نظریات۔ کارنامے۔ اور کارکردگی سے اختلاف نہیں کریں گے۔ ایجاد کی گنجائش پیدا ہی نہ ہوگی۔ یہاں یہ بات یاد رکھنا ضروری ہے کہ وہی اختلاف رائے ایجاد کی طرف راہ نمائی کر سکتا ہے جو بڑی ذہانت اور گہری بصیرت پر مبنی ہو نہ کہ وہ اختلاف رائے جو صرف شوق فضول و جرأت رندانہ کا نتیجہ ہو فرانس کے مشہور جولے روما JULES ROMAINS نے ایک جگہ کہا ہے کہ حقیقت کا کوئی نہ کوئی پہلو ہمیشہ ایسا ہوتا ہے جسے ذہن کو بے نقاب کرنا ہے جسے ذہن نے اب تک نہیں دیکھا ہے۔ یا جس کا ذہن نے اب تک صحیح اندازہ نہیں کیا ہے۔ اس لحاظ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اختلاف رائے انسانی زندگی میں ایک مستقل ضرورت کی حیثیت رکھتا ہے۔

میں اس بات سے غافل نہیں ہوں کہ میرے اس مضمون کا عنوان "ادب میں اختلاف رائے کی اہمیت ہے" مجھے اس کا بھی احساس ہے کہ میں یہاں تک صرف اختلاف رائے پر گفتگو کرتا رہا ہوں۔ دراصل میں نے اختلاف رائے کے معاملے میں ادب کا ذکر اس لئے نہیں کیا کہ میرے نزدیک نہ صرف ادب میں بلکہ فکر و نظر کے ہر معاملے میں اختلاف رائے کی بڑی اہمیت ہے۔ اختلاف رائے کے بغیر انسان کا ذہنی اور فکری ارتقاء ناممکن ہے۔ اختلاف رائے کی عدم موجودگی فکری جمود کا بیّن ثبوت ہے۔ اختلاف رائے سے دامن بچانا صرف ان لوگوں کا کام ہے۔ جو خوب سے خوب تر کی جستجو کے قائل نہیں ہیں۔ اختلاف رائے سے گریز ایک قسم کی غیر محسوس بت پرستی ہے۔ اور مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں ہے کہ اردو ادب میں بت شکنی کم اور بت پرستی زیادہ پائی جاتی ہے۔

اردو ادب میں اختلاف رائے کی ضرورت، افادیت، اور اہمیت کو کبھی تک پورے طور پر محسوس نہیں کیا گیا ہے۔ ادب کی وہ صنف جس میں اختلاف رائے ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے تنقید ہے۔ یوں کہنے کو آج اردو ادب میں تنقید کا بازار بہت گرم ہے۔ لیکن اندرونی صورت حال یہ ہے کہ ادب کے بہت سے ضروری موضوعات و مسائل پر تنقیدی مضامین صرف اس لئے نہیں لکھے جا رہے کہ ان موضوعات پر لکھنے کے لئے اختلاف رائے کی جرأت ضروری ہے۔ اور یہ وہ چیز ہے جس سے ہمارے بہت سے نقاد اور ایڈیٹر محروم ہیں۔ نہ تو ہمارے نقاد جرأت طلب مضامین لکھنا چاہتے ہیں نہ ہمارے ایڈیٹر جرأت طلب مضامین شامل کرنا چاہتے ہیں۔ دونوں اختلاف رائے کو فتنہ و فساد کی جڑ سمجھتے ہیں۔ اور فتنہ و فساد سے بچنے کو اپنی شرافت کا ثبوت گردانتے ہیں۔ اگر آپ برا نہ مانیں تو میں اپنے بعض دعووں کی تائید میں اپنے دو ایک ذاتی تجربے پیش کرنے کی جرأت کروں۔ کئی سال ہوئے میں نے یہ دیکھ کر کہ مومن کی شاعری کے معاملے میں ہمارے متعدد ممتاز نقادوں نے پرستارانہ بے اعتدالی کا ثبوت دیا ہے۔ میں نے مومن کی شاعری کی صحیح قدر و قیمت تک پہنچنے کے لئے ایک طویل مضمون لکھا۔ جس میں اختلاف رائے سے بچنا ناممکن تھا۔ جب وہ مضمون پاکستان و ہندوستان کے ایک نہایت موقر رسالے کو بھیجا گیا تو اس کے ایڈیٹر نے مجھ سے اس بات کی اجازت چاہی کہ حسب ضرورت وہ میرے مضمون میں ترمیم کرلیں۔ ان کی اس خواہش کی محرک یہ صورت حال تھی۔ کہ ان کے کئی قلمی معاون میری تنقید کی زد میں آرہے تھے۔ اور وہ یہ نہیں چاہتے تھے کہ میرے مضمون کو جوں کا توں شائع کر کے وہ اپنے قلمی معاونین کی آزردگی مول لیں۔ لیکن اب آپ یہ دیکھیں کہ اس صورت حال سے نپٹنے کے لئے انہوں نے مجھ سے کتنی نامناسب خواہش کا اظہار کیا یعنی یہ کہ میں انہیں اجازت دے دوں کہ جہاں جی چاہے وہ میرے مضمون میں کاٹ چھانٹ کرلیں۔ میرے خیالات کی جگہ اپنے خیالات داخل کر دیں۔ چونکہ میں اپنی تحریروں میں ایک ایک لفظ پوری ذمہ داری کے ساتھ لکھتا ہوں۔ اس لئے میں اپنے مضامین میں بڑے سے بڑے صاحب علم و فضل ایڈیٹروں کو بھی ترمیم و اضافے کا حق نہیں دیتا۔ چنانچہ میں نے ان صاحب کو لکھا کہ بالفرض مومن کی شاعری کے بارے میں میرے خیالات غلط ہیں جب بھی اس بات کی کیا ضمانت کہ آپ ترمیم کے طور پر جن خیالات کا اظہار کریں گے وہ لازمی طور پر صحیح ہوں گے۔ ایسا کیوں نہ ہو کہ آپ اپنے اختلاف حاشیے پر لکھ ڈالیں۔ یا میرے مضمون کے جواب میں پورا مضمون لکھ ڈالیں یا کسی معتبر اہل نظر سے لکھوا کر شائع کر دیں تاکہ قارئین خود اندازہ کر سکیں۔ کہ مومن کی شاعری کے بارے میں کس کے خیالات قرین صحت ہیں پھر آپ اس

بات پر بھی غور فرمائیں کہ میرے مضمون میں آپ کے خیالات کی شمولیت کتنی بے معنی بات ہے میں اپنی غلطیوں کی ذمہ داری قبول کرنے پر آمادہ ہوں۔ لیکن آپ کے غلط خیالات کی ذمہ داری میں کیوں قبول کروں۔ خیالات کی صحت وعدم صحت کا فیصلہ آسان نہیں ہے۔ بعض اوقات برسوں اور صدیوں کے بعد پتہ چلتا ہے کہ کون سے خیالات صحیح ہیں اور کون سے غلط۔

اس فہمائش کا نتیجہ یہ نکلا۔ کہ میرا مضمون واپس آگیا ہے۔ میں نے اس کی واپسی سے یہ نتیجہ نکالا کہ میں نے زیر بحث جو باتیں سمجھانے کی کوشش کی وہ ان کی سمجھ میں نہ آسکیں۔ دراصل اردو ادب میں ایسے لوگ دو چار نہیں بے شمار ہیں جو تشکیل رائے کی دقتوں اور صحیح رائے تک پہنچنے میں اختلافات کے سلسلے اور مسلسل بحث وتمحیص کی ضرورت اور افادیت کو نہیں سمجھتے۔ اس بات کا شدید احساس مجھے اس وقت بھی ہوا جب میں نے اپنے انشائیوں کے مجموعے شہرت کی خاطر، پر غلط تبصروں کے جواب میں ایک مضمون صرف اس خیال سے لکھا کہ غلط تبصروں پر بحث کرکے میں بتا سکوں کہ انشائیے کا صحیح تصور کیا ہے۔ اور انشائیے کو پرکھتے وقت کن باتوں کا لحاظ ضروری ہے۔ میرا یہ مضمون "کچھ اپنی صفائی میں" کے عنوان سے میری کتاب تاثرات وتعصبات میں شامل ہے۔ پاکستان اور ہندوستان کے نامور ارباب قلم نے جو میرے احباب میں سے ہیں، مجھے بتایا کہ تاثرات وتعصبات میں میرا سب سے کمزور مضمون "کچھ اپنی صفائی میں" ہے۔ بعض کرم فرماؤں نے از راہ خلوص مجھے یہ مشورہ بھی دیا کہ مضمون لکھتے وقت دوسروں سے الجھنے کی کوشش نہ کرو۔ دوسروں سے الجھنا بڑی غلط بات ہے۔ اس قسم کے مخلصانہ مشورں سے مجھے اس کا بھی اندازہ ہوا کہ ہمارے ادب میں اختلاف رائے کا دوسرا نام الجھنا بھی ہے۔ اور اسے عام طور پر معیوب سمجھا جاتا ہے۔

یہ ہیں تجربات جن کی بنا پر میں نے اپنے آپ کو اپنی کتاب "میرے خیال میں" کے دیباچے میں مندرجہ ذیل عبارتیں لکھنے پر مجبور پایا۔

"صحیح رائے کی تشکیل کس قدر دشوار ہے۔ اس کا اندازہ اردو کے ادیبوں، نقادوں، اور خاص طور پر اردو رسالوں کے ایڈیٹروں کو اس لئے نہیں ہے۔ کہ وہ صحیح رائے تک پہنچنے کے لئے طویل بحثوں سے گذرنے کے قائل ہی نہیں ہیں۔ انگریز جو فرانسیسیوں کے مقابلے میں نسبتاً کم بحث پسند واقع ہوئے ہیں ان کے یہاں بھی ادبی تنقید میں تقریباً تین سو سال سے یہ بحث جاری ہے۔ کہ شیکسپیر کے ہیرو ہیملٹ نے اپنے باپ کے قتل کا انتقام لینے میں تاخیر کیوں کی اور اس بحث میں یورپ کے بہترین تنقیدی دماغ حصہ لیتے رہے ہیں

جب شیکسپیر کے ہملٹ کے متعلق ٹی. ایس ایلیٹ جیسا عظیم نقاد بھی یہ رائے ظاہر کرتا ہے کہ یہ ڈراما شیکسپیر کی ایک فن کارانہ ناکامی ہے تو اس رائے کو چون وچرا کے بغیر تسلیم کر لینے کی بجائے اس پر بحث وتمحیص شروع کر دی جاتی ہے. ایسی بحث وتمحیص جو آج ۴۸ سال (ایلیٹ کا مضمون ہیملٹ ۱۹۱۹ء میں شائع ہوا تھا) کے بعد بھی جاری ہے. بحث کی طوالت مغربی نقادوں کی حجت پسندی (حجت کے لئے بنگال والے مشہور ہیں نہ کہ یورپ والے) کا نتیجہ نہیں، بلکہ صحیح رائے تک پہنچنے کے لئے ضروری جدوجہد کا نتیجہ ہے.

اب آپ یہ دیکھ لیں کہ انگریزی ادب کے برعکس اردو ادب میں صحیح رائے کی تشکیل کے لئے کیا کچھ ہوتا ہے اوّل ہمارے یہاں بڑے سے بڑے مسئلے پر تنقیدی مباحثہ نہیں ہوتا اور اگر کسی موضوع پر ہوتا بھی ہے تو اس میں اردو ادب کے بہترین تنقیدی دماغ حصہ نہیں لیتے. اور اگر کبھی دو ممتاز نقاد اس مباحثے میں شریک ہو بھی گئے تو معاملہ تو تو میں میں سے آگے نہیں بڑھتا. ایسی صورت میں ادبی مسائل کی نوعیت کی وضاحت، ان کے حل کی تلاش، فن پاروں کے مرتبے اور ان فن پاروں کی قدر وقیمت کا تعین کیونکر ممکن ہے؟

اختلاف رائے سے نئے تجربات کی راہیں کھلتی ہیں. نئے تجربات سے دل چسپی لینا زندہ اور ترقی پذیر قوموں کی خصوصیت ہے. اسی لئے میں نے اپنے ایک مضمون اردو ادب اور شعبہ اردو میں لکھا تھا کہ

"ترقی پذیر قوم تجربے کی زحمتوں اور ناکامیوں سے ذرا بھی خوف نہیں کھاتی آگے بڑھنے اور خوب سے خوب تر تک پہنچنے کی دھن میں تجربے پر تجربے کرتی چلی جاتی ہے. اور اس معاملے میں بڑے سے بڑے بت کو توڑنے یا اس کو روندتے ہوئے گذر جانے میں ذرا بھی پس وپیش نہیں کرتی. اردو ادب میں کسی ایلیٹ کے پیدا ہونے کا امکان نہیں ہے. اگر زمانے کے اتفاقی کرشموں کے طور پر ایک ایلیٹ پیدا ہو جائے تو مجھے یقین ہے کہ وہ اردو تنقید کا حرف آخر ہوگا. اردو تنقید پھر اس سے آگے بڑھنے کا نام نہ لے گی. اپنی روایات کو الٹ پلٹ کر دیکھتے رہنا. بڑی شخصیتوں کے بڑے کارناموں کا احترام کرنے کے باوجود ان کارناموں کی صحت پر شک کی نظر ڈال لینا. ترقی کی خاطر ہر قسم کی تبدیلی کو قبول کرنے کے لئے تیار رہنا. زندہ قوموں کا شیوہ ہے. اور اس لحاظ سے ہم لوگ یقیناً زندہ قوموں میں سے نہیں ہیں.

اختلاف رائے کی طرف ہمارے معاشرے کا جو عام رویہ ہے. اس میں تبدیلی کی شدید ضرورت ہے. اختلاف رائے کو صرف گستاخی، بے ادبی، بدتمیزی، بدنیتی، اور فتنہ وفساد پر محمول

کرنا کوئی معقول اندازِ فکر نہیں. دیانت دارانہ اختلاف رائے بڑی صلاحیت، بصیرت، جرأت، ذہانت اور ذمہ داری کا معاملہ ہے اختلاف رائے ایک قسم کی بغاوت سہی لیکن یہی بغاوت انسان کو دیدہ وری اور پیغمبری کے درجے تک پہنچاتی ہے.

اختلاف رائے میں خیالات و نظریات کا تصادم ناگزیر ہے لیکن تلخی ناگزیر نہیں. ذہنی طور پر ہم جس قدر مہذب ہوں گے اسی قدر ذہنی تصادم کے باوجود ذہنی تلخی سے محفوظ رہیں گے لیکن یہاں یہ اعتراف ضروری ہے کہ ابھی ہم پاکستانی ذہنی تہذیب کی اس سطح سے بہت دور ہیں جبھی تو ہم لوگ اپنے ملک میں جمہوریت بھی غیر جمہوری طریقے سے لانے کی کوشش کر رہے ہیں.

قومی طرزِ احساس اور علامتیں

سجاد باقر رضوی

۱۔ "الجزائر کی جنگ آزادی ایک ہمہ گیر مسئلہ ہے۔ اس کے لئے آفاقی فکر و نظر کی ضرورت تھی۔ کیا یہ آفاقیت ہمارے اردو ادب میں پیدا ہوئی؟ اگر نہیں تو کیوں؟"

۲۔ کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

(اقبال)

اوپر لکھے ہوئے دو اقتباسات میرے مضمون کا موضوع متعین کرتے ہیں۔ اس مضمون میں جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، میرا مدعا یہ نہیں ہے کہ میں الجزائر پر کسی نئی بحث کا آغاز کروں۔ میری خواہش صرف اتنی ہے کہ میں انسانی ذہن کی اس بنیادی قوت کا سراغ لگاؤں، جو ہمارے طرزِ فکر، طرزِ نظر بلکہ یوں کہئے کہ طرزِ احساس کی (جو طرزِ فکر و نظر کا تعین کرتا ہے) تشکیل کرتی ہے۔ میرے ذہن میں دوسرا سوال یہ ہے کہ آیا تخلیقی صلاحیت کے لئے، خواہ وہ کسی قسم کی ہو آفاقی فکر و نظر کی ضرورت ہے، یا علامتی فکر و نظر کی ـــــ یہاں علامتی فکر و نظر سے میری مراد یہ ہے کہ دراصل مختلف انسانی گروہوں میں، انسانوں کی مختلف النوع تہذیبی اکائیوں میں طرزِ احساس کا تعین ان کی تہذیبی علامتوں کے ذریعہ ہوتا ہے اور چونکہ ہر قسم کی تخلیق کسی نہ کسی طرزِ احساس کی آئینہ دار ہوگی۔ لہٰذا وہ بغیر علامتوں کے ممکن نہ ہوگی۔

گویا اب میرے سامنے دو سوالات ہیں (۱) ہمارے ذہن کی وہ کون سی بنیادی قوت ہے، جو ہمارے طرزِ احساس کی تشکیل کرتی ہے؟

(۲) ہر قسم کی تخلیقی صلاحیت کے لئے آفاقی فکر و نظر کی ضرورت ہے یا علامتی فکر و نظر کی؟

میرے پیش کئے ہوئے یہ دو سوال اپنے ذہن میں رکھئے اور ساتھ ہی اوپر دیئے ہوئے اقتباس کو بھی دیکھئے۔ آپ علامہ اقبال کے اس شعر کی کو:۔

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

ایک علامتی وشعری وضاحت کر لیجئے اور وہ یہ کہ اقبال کا مومن دیو مالاؤں اور داستانوں کے ہیرو کی طرح ایک تخلیقی انسان ہے۔ آج کے مفہوم میں وہ مذہبی رہنماؤں، سیاسی لیڈروں، سائنس دانوں، فلسفیوں اور ادیبوں کی طرح تخلیقی صلاحیتوں کا حامل ہے۔

مگر اس شعر کی اس وضاحت کے بعد آپ کے ذہن میں ایک تیسرا سوال ضرور پیدا ہوا ہوگا کہ آخر میں ان نتائج پر کیسے پہنچا، ساتھ ہی یہ کہ آفاق میں گم ہو جانے والے کافر میں تخلیقی صلاحیتیں کیوں ہو سکتیں؟

چلئے میں اپنی بات یہاں سے شروع کرتا ہوں کہ انسانیت کی تاریخ اس وقت سے شروع ہوتی ہے جب انسان میں انا اور شعور بیدار ہوئے! اس لئے کہ تاریخ شروع ہونے سے پہلے ایسے انسان کا وجود ضروری ہے، جو تجربہ کر سکتا ہو اور انسان نے شعوری طور پر تجربہ اس وقت شروع کیا جب وہ لاشعور کی جنت سے نکل آیا یعنی یہ کہ جب اس کے لاشعور میں انا اور شعور بیدار ہوئے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیئے کہ جب وہ خود کو خارجی دنیا یعنی (آفاق) سے الگ تصور کرنے لگا۔

اس دنیا کی لکھوکھا سال کی تاریخ میں انسانی زندگی کی تاریخ سمندر میں محض ایک قطرے کی مانند ہے خداوند نے روشنی کو تاریکی سے الگ کیا یا پھر بعض فطری حالات کا تقاضا یہ ہوا کہ انسان چار ٹانگوں کے بجائے دو ٹانگوں پر کھڑا ہو گیا۔ اور اسی حالت میں جہاں وہ جسمانی طور پر جانوروں سے مختلف ہو گیا وہاں ذہنی طور پر بھی اس میں شعور کی نمود ہوئی، بہ الفاظ دیگر اس کے لاشعور میں شعور بیدار ہوا۔

اس طرح انسان نے لاشعور کے بنیادی لاشعوری سانچوں (ARCHE TYPES) کے ذریعے دنیا کا تجربہ شروع کیا یہ لاشعوری سانچے کیا ہیں؟ آپ انہیں لاشعور کے اعضاء سمجھ لیجئے۔ جس طرح ہم اپنے جسمانی اعضاء وراثت میں پاتے ہیں اسی طرح ہمارا ذہن اپنے اعضاء یعنی لاشعور کے بنیادی سانچے وراثت میں پاتا ہے۔ یہ بنیادی لاشعوری سانچے خود دنیا کے لاشعوری تجربے کی ایک شکل ہوتے ہیں جن کے ذریعے انسان خارجی دنیا (آفاق) کا تجربہ کرتا ہے۔ فرائڈ بنیادی لاشعوری سانچے کی بات نہیں کرتا مگر وہ اس سے ملتی جلتی بات کہتا ہے۔ اور وہ یہ کہ انسانی ذہن میں صرف وہی چیزیں نہیں ہوتیں جو اس کا اپنا تجربہ ہوتی ہیں۔ بلکہ ارتقائے نسل انسانی کی پوری تاریخ میں جو نسلی تجربے ہوتے ہیں وہ بھی اسے پیدائش کے وقت وراثت میں ملتے ہیں۔ اس لئے وراثت میں صرف رجحان طبع ہی شامل نہیں ہوتا۔

بلکہ اس میں فکری مافیہ بھی ہوتے ہیں اور پچھلی نسلوں کے تجربوں کی یادداشت بھی۔

ینگ کی اصطلاح میں بنیادی لاشعوری سانچے فکر و احساس کے وہ سانچے ہیں جو نسل کے تجربوں سے مرتب ہوتے ہیں اور انسان کے لاشعور میں پڑے رہتے ہیں۔ اور اس طرح وہ دنیا کے انسانی درک کا تعین کرتے ہیں۔ یا یوں کہہ لیجئے کہ وہ اس کے طرزِ احساس کا تعین کرتے ہیں اب میں بتانے کے لئے کہ یہ بنیادی لاشعوری سانچے کس طرح ہماری زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ہماری زندگی میں ان کا کیا مقام ہے ارخ نیومان سے ایک اقتباس درج کرتا ہوں۔

"اجتماعی لاشعور کے بنیادی سانچے علامتوں کے ذریعے تخلیقی ذہنوں سے نکل کر تہذیب کی شعوری دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں۔ یہی بنیادی لاشعوری سانچے وہ عمیق حقیقتیں ہیں جو اجتماعی زندگی کو زیرِ غور کرتی ہیں۔ تبدیل کرتی ہیں اور اسے وسعت دیتی ہیں۔ ان ہی کی وجہ سے سماج کی اجتماعی زندگی کے ساتھ ہی فرد کی زندگی کو وہ بنیاد ملتی ہے جو زندگی کا مفہوم متعین کرتی ہے۔ مذہب اور فن کا مفہوم مثبت اور ترکیبی (SYNTHETIC) ہوتا ہے۔ یہ بات اوائل تہذیب پر بھی صادق آتی ہے اور ہماری ضرورت سے زیادہ شعوری تہذیب پر بھی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مذہب اور فن ہمارے جذباتی مواد کے اخراج کا ذریعہ بنتے ہیں۔ جسے شعوری زندگی [illegible] کے ساتھ کچل دیتی ہے اجتماع اور فرد دونوں میں تہذیب کی پدری دنیا جس کا آلۂ کار شعور ہے پوری انسانی روح (PSYCHE) کا ایک بہت ہی چھوٹا سا ٹکڑا ہے۔ اجتماعی لاشعور کی وہ مثبت قوتیں جنہیں نظر انداز کر دیا جاتا ہے تخلیقی انسان کے ذریعہ اظہار پاتی ہیں۔ اور اس کے ذریعے سے سماج کا حصہ بنتی ہیں۔ ایک حد تک یہ قوتیں پرانی ہوتی ہیں جو تہذیب کی متفرق تمکنوں کی وجہ سے دب جاتی ہیں اور ایک حد تک نئی اس لئے کہ یہ قوتیں غیر مستعمل ہوتی ہیں اور اسی لئے مستقبل کی شکل متعین کرتی ہیں۔"

(ارخ نیومان۔ شعور کا ارتقاء اور اس کی تاریخ)

ہوتا یہ ہے کہ جب یہ بنیادی لاشعوری سانچے خود کو شعور اور انا کے سامنے پیش کرتے ہیں تو کسی نہ کسی علامت کی شکل میں ہوتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ان بنیادی لاشعوری سانچوں کا کوئی مفہوم اس وقت متعین ہو سکتا ہے جب کہ وہ خود کو شعور کے سامنے علامت کی شکل میں پیش کریں۔ بہ الفاظ دیگر یہ اسی وقت ممکن ہو سکا جبکہ انسان میں شعور بیدار ہوا۔ یا یہ کہ انسان نے دنیا کا تجربہ اس طرح کرنا شروع کیا کہ اس کی علامتی تخلیق کی اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس نے خارجی دنیا کو سمجھنے کے لئے علامتوں کی تخلیق کی اور ان علامتوں کے ذریعہ خارجی دنیا کو سمجھا۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسان کے لئے دنیا کا مفہوم ان علامتوں کے ذریعے ہی سے متعین

ہوا جو اس نے اپنی روح (PSYCHE) سے پیدا کیں یا بہ الفاظ دیگر اجتماعی لاشعور کے بنیادی سانچوں کے خارجی دنیا میں انعکاس سے۔ اور چونکہ یہ علامتیں شعور کے سامنے لاشعور کا طرز اظہار ہیں اس لئے انسان کے لئے دنیا کی پیدائش شعور کی تخلیق سے مترادف ہے۔

اب یہ پتہ چلا کر انسانی شعور کے ارتقاء کی تاریخ کی پہلی منزل یہ ہے کہ اس نے آفاق کی علامتی تخلیق کی اور اس کی دوسری منزل کا تعین اس پہلی منزل کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ یعنی دوسری منزل یہ ہے کہ اس نے ان علامتوں کو ہضم کر کے انہیں اپنے ذہن میں رچا بسا کر انا اور شعور کو قوت بخشی اور اپنی شخصیت کی تعمیر کی اور اسی دوسری منزل پر ہی تجریدی فکر ممکن ہو سکی۔ یہی سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ یعنی یہ کہ کسی قوم میں تہذیبی زندگی اس پوری قوم کی جذباتی زندگی کے اظہار سے وجود میں آتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ قوم کی جذباتی زندگی اپنے خلاق ذہنوں کے ذریعے علامتیں پیدا کرتی ہے اور پھر یہی علامتیں قوم کی جذباتی زندگی کے اظہار کا ذریعہ بنتی ہیں یوں کہہ لیجیے کہ ان علامتوں کے ذریعے قوم کے افراد اپنی روح سے گفتگو کرتے ہیں اور ان علامتوں کے گرد اپنی تہذیبی زندگی کا اظہار کرتے ہیں۔ اس طرح ہم اپنی علامتوں کو سمجھ کر بلکہ ان علامتوں کو اپنے اندر رچا بسا کر اپنی شخصیت کی تعمیر کرتے ہیں اور شعور میں اضافہ کرتے ہیں۔ یہی بات خوابوں کے سلسلہ میں بھی صحیح ہے۔ ہمارے خواب ہمارے لاشعور کی زبان اور اس کا علامتی اظہار ہوتے ہیں یعنی یہ کہ انہیں سمجھ کر ہم اپنی شخصیت اور شعور میں اضافہ کرتے ہیں۔

گویا یہ سارا سلسلہ کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ شعور کی تخلیق لاشعور سے ہوئی۔ تاہم شعور کے ذریعہ ہی دنیا کی علامتی تخلیق ممکن ہو سکی۔ خارجی دنیا میں لاشعوری قوتوں اور بنیادی لاشعوری سانچوں کا انعکاس ہی شعور کو بڑھاتا ہے اور اسے قوت بخشتا ہے۔ مگر اس کی شرط یہ ہے کہ ہم لاشعور کی پیدا کردہ علامتوں کو شعور کے ذریعے اپنی شخصیت کا حصہ بنا لیں۔ علامتوں کو شعوری طور پر ہضم کرنے کی وجہ سے انسان کی تخلیقی صلاحیت شعور کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ بڑھتی جائے گی مگر یہ بات اہم ہے کہ تخلیق میں لاشعوری اور شعوری دونوں قوتوں کا اختلاط ضروری ہے۔ لاشعور تخلیق کا مادری اصول ہے اور شعور پدری اصول ——— ساتھ ہی یہ بات بھی اہم ہے کہ شعور کا ارتقاء لاشعور کے بنیادی سانچوں کے خارجی دنیا میں انعکاس یعنی اس کے علامتی اظہار کو ہضم کرنے اور اسے شعوری طور پر سمجھنے سے ہی ممکن ہے۔

یہاں اقبال کے شعور کو دوبارہ پڑھیے۔

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

میں نے پہلے کہا ہے کہ اقبال کا مومن ایک تخلیقی انسان ہے۔ وہ خارجی دنیا کی تخلیق داخلی علامتوں کے ذریعے کرتا ہے۔ اس کے نزدیک آفاق میں گم ہو کر علامتوں سے رشتہ توڑ لینا کفر ہے۔ شعور کی خارجی دنیا میں گم ہو کر لاشعور سے رابطہ ختم کر لینا کفر ہے۔ زندگی کے مادری اصول کو چھوڑ کر صرف پدری اصول کے سہارے زندگی بسر کرنا کفر ہے۔ اور زندگی کے تخلیقی اصول کو تج کر محض تنظیمی و عقلی اصول کو اپنا کر بانجھ ہو جانا کفر ہے۔

تاہم اس کے برخلاف شعور کو تج کر لاشعور میں ختم ہو جانا موت ہے۔ پدری اصول کو چھوڑ کر محض مادری اصول کے تحت زندگی بسر کرنا خود فراموشی کی دو قسمیں سمجھ لیجیے۔ پہلی وہ جس میں انسان لاشعور کی جنت میں کھو جانا چاہتا ہے اور اس طرح خارجی زندگی کے گناہ سے فرار حاصل کرتا ہے۔ اقبال اس خود فراموشی کے خلاف ہے۔ بہ الفاظ دیگر اقبال اس خود فراموشی کے خلاف ہے۔ جس میں انسان ترک کی ساری منزلوں سے گزر کر اپنی خودی کو بے خودی میں یا یوں کہیے کہ لاشعور میں ضم کر دیتا ہے اس طرح شعور کا قطرہ لاشعور کے دریا میں مل جاتا ہے اور اسی کا نام ہے بے خودی اور ابدی سکون ہے دوسری خود فراموشی وہ ہے کہ انسان آفاق میں گم ہو جائے یا اپنے شعور کو انبوہ کی بے شعوری میں ختم کر دے اور اس طرح مرگ انبوہ کا جشن منائے۔

ان دونوں اقسام کی خود فراموشی کی مثالیں دیکھنی ہوں تو مشرق و مغرب میں دیکھیے۔ مشرق میں پہلی اور مغرب میں دوسری۔ مشرق کا کفر "بے ربطیٔ افکار" ہے اور مغرب کا "لادینیٔ افکار"۔۔۔ مشرق میں سراسر عشق اور مغرب میں سراسر عقل۔ مشرق میں مادری اور تخلیقی اصول حاوی ہے اور مغرب میں پدری اور عقلی اصول اور اقبال کے نزدیک صحیح تخلیقی زندگی وہ ہے جس میں عشق و جنون کی دیوانگی کے ساتھ خودی اور شعور کی فرزانگی بھی شامل ہو جذباتی و مادری اصول کے ساتھ ساتھ عقلی و پدری اصول بھی کارفرما ہو۔ اقبال مشرق کے لیے یہ کہتا ہے کہ:

درجنوں از خود نہ رفتن کار ہر دیوانہ نیست

گویا اصل دیوانگی وہ ہے جس میں احساس خودی موجود ہو خود فراموشی نہ ہو۔ اس طرح اقبال پچھلے صوفیانہ فلسفے کے خلاف ہے جس میں بقول فانی اصل ایمان یہ تھا۔

وحشت دل سے پھرنا ہے اپنے خدا سے پھر جانا
دیوانے یہ ہوش نہیں ہے یہ تو ہوش پرستی ہے

اقبال اس صوفیانہ فلسفے کے خلاف اس لئے نہیں ہے کہ اس میں عمل نہیں ہے بلکہ اس لئے کہ یہ تخلیقی زندگی کی نفی ہے۔ اور شاید اقبال کے عمل کے معنی بھی تخلیقی عمل کے ہیں، چاہے وہ شعر میں ہو یا فلسفہ میں، سائنس میں ہو یا سیاست میں۔

اس طرح دوسری خود فراموشی کے لئے جس کا مظہر مغرب ہے اقبال یہ کہتے ہیں:۔

اچھا ہے دل کے ساتھ رہے پاسبان عقل
لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

ظاہر ہے کہ یہاں دل جذباتی ولاشعوری زندگی کی علامت ہے اور عقل شعوری زندگی کی۔ اور ان ہر دو قوتوں کے اختلاط سے ہی تخلیق ممکن ہے۔ اقبال بے شعلہ جنوں افکار کو ذوق عمل کے لئے موت سمجھتے ہیں۔

شعلہ ہے ترے جنوں کا بے سوز — سن مجھ سے یہ نکتۂ دل افروز
انجام خرد ہے بے حضوری — ہے فلسفہ زندگی سے دوری
افکار کے نغمہ ہائے بے صوت — ہیں ذوق عمل کے واسطے موت
دین مسلک زندگی کی تقویم — دین سر محمد و براہیم!

دل در سخن محمدی بند
اے پور علی ز بو علی چند

اقبال "تجلیات کلیم" و مشاہدات حکیم کے اختلاط کے قائل ہیں کہ یہ اختلاط ہی اصل تخلیقی زندگی کا ضامن ہے۔

وہ علم کم بصری جس میں ہم کنار نہیں
تجلیات کلیم و مشاہدات حکیم

مگر اقبال اس بات کو بخوبی سمجھتے ہیں کہ تخلیق میں مادری اصول تخلیق کا مقصد اور پدری اصول محض اس کا ذریعہ ہے۔ حالانکہ تخلیق ان دونوں اصولوں کے مشترکہ عمل کا نتیجہ ہے۔

آیا کہاں سے نالۂ نے میں سرور مے
اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوب نے

ایک بات اور ہے اور وہ یہ کہ اقبال یہ نکات ہمیں جن علامتوں کے ذریعے سمجھاتے ہیں وہ ہماری اپنی تہذیبی علامتیں ہیں۔ بوذر، سلمان، بلال، علی مرتضیٰ، محمد، ابراہیم، کلیم، خضر وغیرہ صرف تاریخی حقیقتیں ہی نہیں ہیں یہ سب ہماری جذباتی علامتیں بھی ہیں، گویا اقبال کے کلام کی روشنی میں جب ہم ان علامتوں کو سمجھتے ہیں تو ایک طرف تو اپنے شعور میں اضافہ کرتے ہیں اور روحانی زندگی کی تنظیم کرتے ہیں۔ اور یہی علامتیں جن کے ساتھ ہماری جذباتی وابستگی ہے اور جو ہمارے لاشعور کا خارجی انعکاس ہیں ہمارے طرزِ احساس کی تعمیر کرتی ہیں۔ ایک طرف تو ہماری زندگی کا روحانی اظہار (ادب، فنون، مذہب اور دیگر تہذیبی عناصر) ان علامتوں کو جنم دیتا ہے اور دوسری طرف یہی علامتیں ہماری تہذیبی و جذباتی زندگی کی حدود متعین کرتی ہیں۔ ہمارے طرزِ احساس و طرزِ فکر کی تشکیل کرتی ہیں اور ہمارے شعور کو آگے بڑھاتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اسی بات کو یوں کہیئے کہ ہمارا شعور صرف ہماری تہذیبی زندگی کی حدود کو بڑھا سکتا ہے۔ اپنی اسی بات کو واضح کرنے کے لئے میں ایک موٹی سی بات کہتا ہوں اور وہ یہ کہ کلیسائی مدرسوں میں اعلیٰ و ارفع تخلیقی ذہنوں کی تشکیل و پرورش نہیں ہو سکتی۔ البتہ سی۔ ایس۔ پی قسم کے ذہن ضرور ڈھل سکتے ہیں۔

یہ بات تو ہوئی فرد کی۔ اب ساری بحث کو قومی زندگی سے منسلک کر لیجئے۔ جس طرح فرد اپنے احساسات، اپنے شعور اور اپنے نظریات سے قومی شعور اور قومی نظریات میں اضافہ کرتا ہے اسی طرح قومی احساسات، قومی شعور اور قومی نظریات آفاقی احساسات، آفاقی شعور اور آفاقی نظریات میں اضافہ کرتے ہیں اور کر سکتے ہیں مگر اس کے پہلے کی ایک شرط یہ ہے کہ فرد خود باشعور ہو۔ قوم کی اپنی فکر اور اپنے نظریات ہوں، ورنہ قومی فکر اور آفاقی نظر کے معنی صرف یورپ کی فکر اور امریکہ کی نظر رہ جاتے ہیں۔ قومی فکر و نظر اور یہاں میں قومی فکر و نظر کی تشکیل کا ضامن قومی تہذیب کو سمجھتا ہوں) کا آفاقی فکر و نظر میں ضم ہو جانے کا مطلب خود فراموشی ہے، موت ہے اور میرا جی چاہتا ہے کہ میں اقبال کا شعر ایک بار پھر پڑھوں۔

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

اپنے آپ میں گم ہو جانا مجذوب ہونے یا پاگل ہونے کے مترادف ہے (اور ہمارے یہاں جانے کتنے پاگل مجذوب کہلاتے ہیں) ساتھ ہی آفاق میں ضم ہو کر اپنا شعور کھو دینا تصنع اور کورانہ تقلید ہے۔ کسی قسم کی تخلیقی صلاحیت صرف اسی وقت ممکن ہے جب ہم میں شعورِ ذات موجود ہو۔ "در جنوں از خود نہ رفتن"

والی کیفیت ہو۔ دیوانہ لاشعور میں ضم ہو جاتا ہے۔ وہ لاشعور کے خارجی اظہار کو شعوری تنظیم نہیں دے سکتا (اسی کی ایک شکل آج کی بیشتر نظمیں ہیں جن میں لاشعوری اظہار بلا کسی شعوری تنظیم کے کاغذ پر بکھر جاتا ہے) بالکل اسی طرح قومی شعور کو آفاقی شعور میں ضم کر دینا کورانہ تقلید ہے اور تخلیق کے منافی ہے۔

جس طرح فرد کے شعور میں اضافہ لاشعور سے منعکس شدہ علامتوں کو سمجھنے سے ہوتا ہے اسی طرح قومی شعور میں اضافہ بھی قوم کی تہذیبی علامتوں کو شعور کے ذریعے سمجھنے اور ہضم کرنے سے ہی ممکن ہے جب ہماری علامتیں اپنے آپ کو دہراتی ہیں تو ہم یہ کہتے ہیں کہ تاریخ اپنے آپ کو دہرا رہی ہے۔ ورنہ تاریخ کے دہرانے کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ علاؤالدین اپنے چچا جلال الدین کو قتل کرنے کے لئے دوبارہ پیدا ہوتا ہے ہماری علامتیں ہی ہمارے جذباتی ردّ عمل اور احساسات کی راہ متعین کرتی ہیں اور ہم ان کے ذریعے دنیا کو سمجھتے ہیں اور چونکہ یہی علامتیں ہماری تہذیبی زندگی کی تشکیل بھی کرتی ہیں، اس لئے یہ قوم کے افراد کو اپنے گرد جمع کرتی ہیں اور افراد ان کے گرد جمع ہو کر اپنی اقداری زندگی کو مقداری زندگی کے توسل سے ظاہر کرتے ہیں۔ کسی قوم کے انحطاط کا سبب یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے علائم کو بھول جاتی ہے جو اس کے افراد کی جذباتی زندگی کو مربوط رکھنے کے لئے ضروری ہوتے ہیں یہ انحطاط سیاسی اور سماجی ہونے سے پہلے جذباتی زندگی کا انحطاط ہوتا ہے۔ تاہم قوم کے تخلیقی ذہن اپنی علامتوں کو اپنے اندر رچائے بسائے ہوتے ہیں اور ان ہی علامتوں کے ذریعے اپنے لاشعور سے رابطہ قائم رکھتے ہیں۔

اب اگر ادیب اور فن کار، قوم کے تخلیقی ذہن، اپنی علامتوں کو دہراتے ہوئے دیکھتے ہیں (چاہے وہ الجزائر میں ہوں یا مصر میں) تو وہ جذباتی طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ ان کے لئے الجزائری نوجوانوں، بوڑھوں اور بچوں کی قربانی، عورتوں کی اسیری، یہ سب چیزیں قربانی، شجاعت، حریت اور باطل کے آگے سر جھکانے کی علامت بن جاتی ہیں۔ اور انہیں باتوں کی علامت حضرت ابراہیم اور حضرت حسینؓ ہیں، جن کے باعث ہماری جذباتی زندگی اور ہمارے طرز احساس کی موجودہ شکل (قربانی و حریت کی اقدار) متعین ہوتی ہے۔

ان ہی باتوں کے پیش نظر ہم ان تخلیقی محرکات کو سمجھ سکتے ہیں جن کے زیر اثر الجزائر کے موضوع پر افسانے نظمیں اور مضامین لکھے گئے اور الجزائر کا موضوع اردو ادب میں داخل ہوا اور اسی کے پیش نظر ہم یہ بھی سمجھ سکتے ہیں کہ ہنگری، کیوبا، کینیا اور انگولا وغیرہ کا موضوع اردو ادب میں کیوں داخل نہ ہو سکا۔

ممکن ہے یہاں یہ کہنے کی گنجائش نکل آئے کہ ہم علامتی فکر و نظر سے آفاقی فکر و نظر نکال سکتے ہیں۔

مگر یہ بات نہ بھولنی چاہیئے کہ جب آپ علامت سے اصول کو الگ کریں گے اور اس طرح آفاقی فکر و نظر کی تخلیق کریں گے تو اس وقت یہ فکر و نظر تجریدی نعروں کی شکل میں ظاہر ہوگی، مگر تخلیق تجریدی نعروں سے نہیں، تجسیمی علامتوں سے وجود میں آتی ہے، تخلیق آفاقی فکر و نظر کے تحت نہیں ہوتی بلکہ علامتی فکر و نظر کے زیر اثر ہوتی ہے اور یہ بات زندگی کے لئے بھی اتنی ہی صحیح ہے جتنی کہ ادب کے لئے۔

ہمارے عہد کا ادب

انتظار حسین

"کسی خاص شکل کو یاد کرنے کے معنی ہیں کسی خاص لمحے کا افسوس کرنا، اور دکھ کی بات یہ ہے کہ گھر اور گلیاں اور کوچے بھی گزرتے برسوں کی مثال گزرتے چلے جاتے ہیں۔" اس فقرے پر پروست کے ناول کی پہلی جلد کا انجام ہوتا ہے۔ اور مجھے ۴۷ء اگست کی آمد کے ساتھ ساتھ وہ لمحہ یاد آ رہا ہے جب ہم اپنے گھروں اور گلیوں اور کوچوں کو یاد کر رہے تھے۔ ان گھروں، گلیوں اور کوچوں کو جو چشم زدن میں زمانے کی مانند گزر گئے تھے۔ ایک زمانہ گزرتا ہے تو دوسرا زمانہ آتا ہے اور ہر نیا زمانہ کسی بڑی واردات کا حاصل ہوتا ہے۔ یہ بڑی واردات جنگ بھی ہو سکتی ہے اور کسی نئے سائنسی نظریے کا اعلان بھی۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ خارج کی اس واردات سے باطن میں بھی کوئی واردات گزری ہے؟ جب ایک واقعہ سے عمل اور ردِ عمل کا ایسا سلسلہ شروع ہو جائے کہ ہماری پسند اور ناپسند میں فرق آ جائے، ہمارے دکھ درد اور سے اور ہو جائیں، چیزوں کے متعلق ہمارا رویہ بدل جائے تو ان بدلے ہوئے طور سے دیکھنے، سوچنے اور محسوس کرنے کا جو ایک مجموعی طرز قائم ہوتا ہے اس سے ہم نئے زمانے کا تعین کرتے ہیں۔ اسے ہم اس زمانے کا طرزِ احساس کہتے ہیں۔ اور میں اس لمحے کو یاد کرتا ہوں جب نیا زمانہ تو شروع ہو گیا تھا مگر پرانا زمانہ پیچھے ہٹنے پر آمادہ نہیں تھا۔ وہ فسادات کی صورت میں اپنی مدافعت کر رہا تھا۔

ترقی پسند ادیبوں نے انسانیت کے نام پر فسادات کی مذمت کی۔ مگر سعادت حسن منٹو ان فسادات کے واسطے سے معروضی طور پر یہ سمجھنے کی کوشش کر رہے تھے کہ بحران میں آدمی کا رنگ ڈھنگ کیا ہوتا ہے اور اس کے اندر چھپی ہوئی برائی کس طرح باہر آتی ہے۔ ترقی پسند ادیبوں میں فیض احمد فیض نے ایک نظم لکھ کر اپنا فرضِ منصبی ادا کر دیا۔ ترقی پسند شاعروں نے اس نظم کو شمع ہدایت جانا اور برسوں اس کی روشنی میں چلتے رہے۔ مگر احمد ندیم قاسمی نے سرگرمی سے نظمیں اور افسانے لکھے۔ وہ جتنے جذباتی ہو رہے تھے سعادت حسن منٹو اتنا ہی غیر

جذباتی بننے کی کوشش کر رہے تھے۔ یہ دو شخص اس وقت کے دو ذہنی رویے تھے۔ ایک تیسرا ذہنی رویہ شاید اور بھی تھا۔ وہ یہ کہ اس واقعہ سے حتی الامکان دامن بچایا جائے مبادا اصحافت ادب ہیں در آئے۔ مختار صدیقی، قیوم نظر اور یوسف ظفر نے احتیاط تو بہت برتی لیکن شاید پوری طرح دامن نہ بچا سکے۔

یہ تین ذہنی رویے اس نسل کی فکر کا نچوڑ تھے جس کے ذہن نے تقسیم سے پہلے کی دہائی میں نشو ونما کی تھی اور پختگی حاصل کی تھی۔ لیکن ان کے درمیان ایک اور ذہنی رویہ جنم لے رہا تھا۔ جو ایک نئے احساس کی پیداوار تھا۔ اس نئے احساس کا خمیر اس عہد کے تجربے سے اٹھا تھا۔ اور عہد کا تجربہ کیا تھا؟ پچھلی نسل کی تحریروں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے فسادات کو اس عہد کا تجربہ جانا اور اس کو پیش کرنے کی کوشش کرتے رہے۔ نئے لکھنے والوں کے یہاں عہد کا تجربہ ہجرت کے وسیع تر معنوں میں تعریف کیا گیا ہے اور ہجرت مسلمان قوم کی تاریخ میں ایک ایسے تجربے کا مرتبہ رکھتی ہے جو بار بار اپنے آپ کو دہراتا ہے اور خارجی اور باطنی دکھ درد کے لمبے عمل کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس وقت ہم سب پاکستانی مہاجر تھے۔ غیر مقامی بھی اور مقامی بھی۔ اس لئے کہ سوال اصل میں ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں نقل وطن کا نہیں بلکہ ایک پرانے ملک سے ایک نئے ملک میں ہجرت کا تھا۔ کچھ لوگ سپیشل گاڑیوں میں بیٹھ کر پاکستان پہنچے۔ کچھ لوگوں نے یہیں بیٹھے بیٹھے اپنے آپ کو پرانے ملک سے نئے ملک میں داخل ہوتے دیکھا۔ ان کے پیروں کے نیچے کی زمین، جو پہلے ہندوستان تھی، اب پاکستان بن گئی تھی۔ ذہنی ہجرت کا سوال دونوں قسم کے مہاجروں کے ساتھ تھا۔ ہجرت کے اس تصور کو قبول کر لیجئے تو وہ ایک خارجی واقعے سے بڑھ کر ایک روحانی صورت حال نظر آئے گی۔ اور شاید اسی صورت میں ہم اس عہد کے تجربے سے تعارف حاصل کر سکتے ہیں۔ اس وقت پاکستان کا مطلب تھا ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں ہجرت، یہ اس عہد کا مرکزی سوال تھا۔ یہ سوال مخصوص طور پر تین لکھنے والوں کے یہاں اٹھا ہے۔ قرۃ العین حیدر، رلے حمید اور ناصر کاظمی۔ اس سوال کے ساتھ یہ لکھنے والے درد و کرب کے ایک لمبے عمل سے گزرتے ہیں اور پوری خلقت کے ساتھ ساتھ عہد کے تجربے میں بھی شرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے بزرگ لکھنے والوں کے یہاں یہ سوال شاید اس طرح نہیں اٹھا تھا یا شاید وہ سوال سے آشنا ہی نہیں تھے۔ ان کا موضوع فسادات تھے جن کا تذکرہ ان نئے لکھنے والوں کے یہاں برائے نام ملتا ہے۔ منٹو کا طریقہ کچھ ایسا تھا کہ جیسے کوئی مفکر کسی پر آشوب زمانے کی تاریخ پڑھے اور اس حوالے سے انسان کی فطرت پر معروضی طور پر غور و فکر شروع کر دے۔ یہ طریقہ کچھ اس طور پر برتا گیا ہے کہ لکھنے والے اور عہد کے تجربے کے درمیان

ایک دوری نظر آتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی اپنے جذباتی رویے کے زور پر اس تجربے کے قریب آنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر ان کا یہ رویہ صرف یہ ثابت کرنے میں مددگار ہوتا ہے کہ قاسمی صاحب آدمی دردمند ہیں اور دوسروں کے دکھ درد کو شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا نقشہ یہ ہے جیسے محلے میں کوئی واردات ہو گئی ہے اور قاسمی صاحب محلے بھر سے زیادہ مضطرب ہیں۔ مگر قرۃ العین حیدر کے ناول "میرے بھی صنم خانے" میں یوں لگتا ہے کہ خود قرۃ العین کے گھر کوئی سانحہ گزرا ہے۔

یہ بھی دیکھئے کہ عہد کے تجربے سے قرب نے پسند اور ناپسند میں کیسا فرق پیدا کر دیا اور چیزوں کے بارے میں رویہ کس طرح بدل دیا۔ کہاں تو لکھنے والے معاشرے کے خلاف شمشیر برہنہ بنے رہتے تھے، کہاں اب وہ گم شدہ معاشروں کو یاد کرنے لگے۔ تقسیم سے پہلے کیا ترقی پسند اور کیا غیر ترقی پسند، سب معاشرے سے اس کی خرابیوں کی بنا پر ناراض تھے۔ مگر ہجرت کے عمل میں یہ ہوا کہ معاشرے کا تانا بانا بکھر گیا، مختلف علاقوں کے مختلف تہذیبی سانچے منتشر ہو گئے اور قصبے اور شہر آنکھوں سے اوجھل ہو گئے۔ یہ صورت حال لکھنے والے اور معاشرے کے درمیان ایک مفاہمت کا سبب بن گئی۔ اب لکھنے والے گم شدہ معاشروں کو ان کی خوبیوں اور خرابیوں سمیت ہمدردانہ رویے کے ساتھ پیش کرنے لگے۔ قرۃ العین حیدر نے یہ سمجھا کہ جو معاشرتی نقشہ انہوں نے اوجھل ہوتے دیکھا ہے وہ اس برعظیم میں تہذیبی زندگی کا حاصل تھا اور وہ اسے رومانی انداز نظر کے ساتھ یاد کر کے دکھی ہونے لگیں۔ اے حمید نے اپنے ناول "ڈربے" میں براہ راست ہجرت کا تجربہ پیش کرنے کی کوشش کی۔ محلہ محلہ ہجرت کرتے ہوئے گھرانے کو اپنے گم شدہ شہر کے محلے شریف پورہ کی جمی جمائی بھری پڑی زندگی بار بار یاد آتی ہے اور تہذیبی تصویروں کے ایک سلسلے کو تحریک میں لاتی ہے۔ لیکن اس کے بعد انہوں نے اپنے اس تجربے کو الٹ پلٹ کر سمجھنے اور اس کے امکانات کو بروئے کار لانے کی بجائے تقسیم سے پہلے کے رومان پسندوں کی تقلید شروع کر دی اور یادیں تو غائب ہو گئیں، بس آنسو ہی آنسو رہ گئے۔ ناصر کاظمی کی غزل میں اس تجربے کے راستے سے تصویروں کے ایک ایسے سلسلے نے راہ پائی کہ غزل کی امیجری بدل گئی۔ شہر اور بستی کے لفظ گم شدہ تہذیبی سانچوں کی یادیں بن کر بار بار استعمال ہوئے، مگر شاید اس سے بھی زیادہ بامعنی لفظ سفر ہے جو تقسیم سے پہلے کی غزل میں کم کم نظر آئے گا۔ ناصر کی غزل میں وہ ایک نمائندہ استعارہ بن گیا اور جب اجتماعی زندگی میں کوئی ایسا تجربہ اپنے آپ کو دہراتا ہے جس نے بار بار ظہور کیا ہو اور جو اجتماعی شعور کا حصہ بن چکا ہو تو اس سے پیدا ہونے والے استعارے عہد کے تجربے کے ساتھ ساتھ پرانے زمانوں کے ساتھ بھی رشتہ

قائم کر دیا کرتے ہیں۔ ناصر کی غزل میں سفر کا استعارہ یہی فرض انجام دیتا نظر آتا ہے۔ وہ حاضر کے تجربے کیساتھ ساتھ ماضی کے تجربوں سے گونجتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

ہجرت کے تجربے کے ساتھ ساتھ ماضی کی قسمت خوب جاگی ورنہ لے تو تقسیم سے پہلے کے لکھنے والے ایک فالتو چیز سمجھ کر رد کر چکے تھے۔ وہ لوگ معاشرتی حقیقت نگاری کے قائل تھے اور معاشرتی حقیقت کا مطلب تھا حاضر۔ وہ اپنے اردگرد کے معاشرتی "تانے بانے" کو زندگی کی سب سے بڑی اور واحد حقیقت سمجھتے تھے اور سوچتے تھے کہ اس تانے بانے کی اصلاح ہو جائے تو سارے کام سنور جائیں مگر تقسیم کے بعد معاشرتی حقیقت نگاری حاضر کے حوالے کے ساتھ ماضی کی تصویر کشی بن گئی۔ نئے لکھنے والوں نے اس اسلوب کو اس طور پر اپنایا جیسے ان کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی ہو گیا ہے اور وہ اسے تخیل کے راستے واپس لا کر حال میں سمونے کی کوشش کر رہے ہیں۔

نئے لکھنے والوں کا یہ رویہ یہ رنگ لایا کہ ہمارے ادب کی فکری بنیادیں بدل گئیں۔ سرسید تحریک جس فکر کے ساتھ آئی تھی اس نے آخر ترقی پسند تحریک کے زمانے میں آ کر دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دیا اور میراجی کے باوجود یہ طے سا ہو گیا کہ زمانے تین نہیں دو ہیں، حاضر اور مستقبل۔ اور انسان معاشرتی اور اقتصادی رشتوں کا حاصل ہے۔ مگر ہجرت کا تجربہ ایک نئی آگاہی لے کر آیا تھا۔ یہ کہ آدمی اتنا کچھ نہیں ہوتا جتنا کچھ نظر آتا ہے اس کے رشتے اس کے خارج سے زیادہ اس کے باطن میں پھیلے ہوئے ہیں۔ اور معاشرتی حقیقت خود مختار حقیقت نہیں ہے۔ وہ بہت سی غائب اور حاضر حقیقتوں، گذشتہ اور نو آمدہ عوامل کے گٹھ جوڑ سے جنم لیتی ہے۔ زمانے دو نہیں تین ہیں۔ اور یہ تین زمانے جدا جدا حقیقتیں نہیں ہیں بلکہ آپس میں اس طرح گتھی ہوئی ہیں کہ ان کی حد بندی نہیں کی جا سکتی۔ آدمی حاضر میں سانس لیتا ہے مگر اس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوتی ہیں۔ مگر ماضی کیا ہوتا ہے؟ جب اس سوال پر غور کیا گیا تو تاریخ، مذہب، نسل، دیومالا، پرانے قصے کہانیاں اور عقائد و توہمات سب معرض بحث میں آ گئے۔ اس پیچ در پیچ نقشے نے سوال کو بہت الجھایا اور نئے لکھنے والے کے لئے ایک گرہ کی صورت اختیار کر گیا۔ ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ اب یہ پیچیدہ سوال ہمارے ادب کا مرکزی سوال ہے اور نئے طرز احساس کی نمائندگی کرتا ہے۔

مگر ہماری چودہ سالہ ادبی زندگی میں اس سوال کے واضح ہو کر سامنے آنے کی اور اس پر شعوری طور پہ سوچ بچار کی منزل کسی قدر بعد میں آتی ہے۔ شروع میں صرف اتنا ہوا تھا کہ افسانہ نگاروں نے گم شدہ تہذیبی سانچوں کو دکھ کے ساتھ یاد کیا اور شاعروں نے غزل لکھنی شروع کر دی۔ تقسیم کے بعد غزل کی طرف رغبت

ایک بامعنی واقعہ ہے۔ ۱۸۵۷ء کے سانحے کے بعد جب ہماری کایا پلٹ ہوئی تھی تو غزل کی بساط بھی الٹ گئی اور حالی اور آزاد نے نظم کو نئی شاعری قرار دیا۔ تب سے ۱۹۴۷ء تک نئی شاعری اور نظم ہم معنی اصطلاحیں رہیں اور ۱۹۳۶ء کی نسل نے غزل کو ماضی کی یادگار جان کر نوح ناروی کے سپرد کر دیا اور نظم آزاد کو اپنا مسلک بنایا۔ مگر تقسیم کے بعد طرزِ احساس نے ایسا پلٹا کھایا کہ نظم آزاد کی شاعری نوح ناروی کی غزل بن کر رہ گئی اور نئی شاعری غزل میں ہونے لگی۔ میں نے شروع میں صرف ناصر کاظمی کا نام لیا تھا مگر وہ اکیلے نہیں تھے بلکہ نئے لکھنے والوں کا ایک اچھا خاصا گروہ تھا جنہوں نے غزل کو نئی جذباتی صورتِ حال کے اظہار کے لئے چنا تھا جمیل الدین عالی، شہرت بخاری اور سلیم احمد انہیں دنوں آگے پیچھے آئے۔ ان پختہ عمر شعراء کا میں ذکر نہیں کروں گا جنہوں نے یکایک نظم کے ساتھ غزل بھی کہنی شروع کر دی۔ اسے محض زمانے کی ہوا کا اثر جانئے۔ مگر ان دو شاعروں کا ذکر ضرور ایک معنی رکھتا ہے جنہوں نے نظم میں نام پیدا کر کے اسے سلام کیا اور غزل کو ذریعۂ اظہار کے طور پر چنا۔ یہ ابنِ انشا اور انجم رومانی ہیں جنہیں دنیائے شعر کے مہاجرین کہنا چاہئے۔ اور جہاں تک جمیل الدین عالی کا تعلق ہے تو شاید انہوں نے زیادہ سچائی سے اپنا اظہار غزل کی نسبت دوہے میں کیا ہے۔ مگر ان کا دوہے کہنا اور ان کے ساتھ اردو میں اس صنف کا رواج پانا بھی تو نئی نظم سے بغاوت تھی۔ مظفر علی سید نے اس روایت میں کچھ اضافہ کرنے کا تہیہ کیا تھا، مگر پھر وہ سلام پر آ رہے۔

غزل اور دوسری قدیم اصنافِ سخن کا ذریعۂ اظہار بننا اس زمانے میں ایک معنی رکھتا ہے۔ بات یہ ہے کہ نظم نے ہمارے یہاں اس تصور کے سائے میں پرورش پائی تھی کہ انسانی زندگی خارجی رشتوں سے عبارت ہے۔ پس خارجی رشتوں کے ماتحت پیدا ہونے والی صورتوں اور وارداتوں کو اظہار میں لانے کا اسے خوب محاورہ تھا۔ مگر اس تصور سے اسے بہت کم پالا پڑا تھا کہ خارجی رشتوں سے زیادہ باطنی رشتے انسانی ذات کو بناتے بگاڑتے ہیں۔ اس تصور سے پیدا ہونے والی پیچ در پیچ روحانی وارداتوں کو سمجھنے اور ادا کرنے کا ملکہ اسے نہیں تھا۔ یہ روایت قدیم اصنافِ سخن اور بالخصوص غزل کی تھی جو صدیوں سے ہماری ایسی تمام خارجی اور داخلی وارداتوں کی امین چلی آتی تھی جنہوں نے ہماری ذات کو بنانے بگاڑنے میں حصہ لیا تھا۔ شروع میں شاعروں نے غزل کے مروجہ دستور کے مطابق خارجی واردات کے استعارے میں اور داخلی واردات کو خارجی واردات کے استعارے میں بیان کرنے اور اس طرح ایک کل تعمیر کرنے کی کوشش کی تھی مگر پھر کچھ نوخیز غزل گو آئے جنہیں یہ اصرار تھا کہ جو واردات جس نوعیت کی ہے اسے اسی صورت میں پیش کیا جائے۔

ان کا خیال تھا کہ روزمرہ کی زندگی کے تجربے غزل کی زد سے بچے رہے ہیں، انہیں گرفت میں لایا جائے۔ سو تغزل سے انحراف کی ٹھیری اور وہ لفظ جنہیں عرفِ عام میں غیر شاعرانہ لفظ کہا جاتا ہے، استعمال کرنے کا پروگرام بنا۔ ان غزل گویوں میں شہزاد احمد کے ساتھ خرابی یہ ہوئی کہ انہوں نے اس تصور کے ساتھ تھوڑا سا تعقل بھی غزل میں ڈال لیا جس سے اس نئے پروگرام کا رنگ کٹ گیا۔ احمد مشتاق کا معاملہ یہ ہے کہ ایک وقت میں وہ روزمرہ کے تجربے کو براہ راست گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر دوسرے وقت میں بے چین ہو کر کسی نرالے استعارے کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔ بعض نوجوان یہ سمجھتے ہیں کہ مال روڈ کا نام غزل میں لے آنے سے وہ نئی زندگی کے عمل کو گرفت میں لے آئیں گے۔ ہماری اپنی تہذیبی زندگی میں باہر کی صنعتی تہذیب کس طرح داخل ہوئی ہے اور کیا رنگ لائی ہے؟ اس عمل اور ردِّ عمل کو سمجھنے کی کوشش سلیم احمد کی بعد کی غزلوں میں ملے گی۔ مگر غزل کے قارئین کہتے ہیں کہ یہ تو غزل کی روایت سے انحراف ہے۔ درست ہے۔ مگر شاعری کی روایت کیا ہوتی ہے؟ شاعری کی روایت اس تہذیب کی روایت ہوتی ہے جس میں اس شاعری نے ظہور کیا ہے۔ مگر جب ایک تہذیب کی قلمرو میں دوسری تہذیب دخل در معقولات کر رہی ہو اور شاعری کا مسئلہ اس صورتِ حال کی ترجمانی اور توجیہہ ہو تو اس روایت کو خالص شکل میں کیونکر برتا جا سکتا ہے؟

ادھر غزل اپنے عہد کے تجربے اور اس کی نت نئی اشکال و نتائج سے نبٹنے کی کوشش کر رہی تھی اور ادھر نئی نظم کا یہ حال تھا کہ ترقی پسند شاعر اور ترقی پسندی سے مرعوب شاعر فیض کے پہلے وقت میں دیے ہوئے ایک استعارے کو پیٹے جا رہے تھے اور باقی شاعر میراجی اور راشد کی لکیر کے فقیر بنے ہوئے تھے۔ نئی نظم کا یہ احوال تو ح ناروی کی غزل سے ایسا مختلف تو نہیں تھا۔ اس احوال کو دیکھ کر میراجی چاہتا ہے کہ منیر نیازی کو نئی نظم کا نجات دہندہ کہہ دوں۔ منیر نیازی کے حق میں پہلی بات یہ جاتی ہے کہ انہوں نے بادلیئر کو نہیں پڑھا ہے۔ اور اگر پڑھا بھی ہوتا تو بھی وہ اپنے آپ کو بادلیئر سے بڑا ہی شاعر سمجھتے۔ منیر نیازی کا برخود غلط ہونا ایک اعتبار سے ان کے لئے مفید ثابت ہوا۔ اس اعتبار سے کہ انہوں نے اپنے تجربے کو سب باتوں اور سب فلسفوں پر مقدم جانا۔ انہوں نے نہ تو فرانسیسی شاعری سے خیال اور تجربے کی نادرن ایڈ حاصل کی نہ امریکہ سے ایٹمی خوف درآمد کیا۔ انہوں نے اپنے تجربے اور اپنے خوف کو سب تجربوں اور سب اندیشوں سے زیادہ بامعنی سمجھا۔ اور منیر نیازی کا تجربہ کیا ہے؟ یہ وہی تجربہ ہے جو ہجرت کے خمیر سے اٹھا ہے۔

ناصر کاظمی اور ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں کی طرح منیر نیازی کو بھی گزری ہوئی خوشبو کی یاد بہت دکھ دیتی ہے مگر ہجرت کی واردات نے انہیں اس دکھ کے ساتھ ایک چیز اور بھی دی ہے۔ فسادات نے ترقی پسند ادیب کے لئے اخلاقی سوالات پیدا کئے تھے، سعادت حسن منٹو کے لئے وہ انسانی فطرت کو سمجھنے کا وسیلہ تھے۔ منیر نیازی کے لئے وہ ایک خوف و دہشت کا تجربہ بن گئے۔ اب یہ تجربہ ان کے شعری تجربے کا حصہ ہے اور اس کے حوالے سے تحت الشعور میں دبے دبائے صدیوں پرانے نسلی اندیشے اور وسوسے عقائد و توہمات میں پیٹ پیٹا کر ان کی شاعری میں اظہار پاتے ہیں اور عہد کے تجربے کا رشتہ گئے زمانوں کے تجربوں سے قائم کرتے ہیں۔

جیلانی کامران نئی مغربی شاعری کی چکا چوند آنکھوں میں لئے بہت دنوں ادھر ادھر بھٹکتے پھرے مگر پھر صبح کا بھولا شام کو گھر واپس آیا اور انہوں نے 'بچھوڑے والا' نظم لکھی۔ اس نظم میں یادیں اور سوالات اسی طرح ابھرتے ہیں جس طرح گم شدہ تہذیبی سانچوں کا نوحہ کرنے والوں کے یہاں ابھرتے ہیں یہ نظم جیلانی کامران کا ناطہ عہد کے تجربے سے جوڑتی ہے اور ان لکھنے والوں سے ان کا رشتہ قائم کرتی ہے جو اپنی گم روح کو اسلامی روایت میں تلاش کرتے ہیں۔ اسلامی روایت میں اپنے آپ کو تلاش کرنے کے رجحان نے جیلانی کامران اور سجاد باقر رضوی سے تاثر توڑ مقالے لکھوائے۔ ان سے پہلے مظفر علی سید نے بھی لکھتے لکھتے چپکے سے ایک سلام لکھا۔ جب انہیں اطمینان ہو گیا کہ کوئی کچھ نہیں کہے گا تو دوسرا سلام بھی لکھ لیا۔ اس صنف کو شہرت بخاری اور سجاد باقر رضوی نے بھی آزمایا اور ناصر کاظمی نے مرثیے کی روایت میں رباعیاں لکھیں۔ شہرت نے منقبت اور انجم رومانی نے نعت لکھی۔ ان سب کے مل کر ایک معنی بنتے ہیں۔ وہ اس طرح کہ یوں مذہبی شاعری ہماری تہذیب کا آج بھی ایک حصہ ہے لیکن ادب کی روایت سے اس کا اخراج کر دیا گیا۔ اب صرف مجلس میلاد اور عرس میں انہیں پناہ تھی۔ کوئی ایسا لکھنے والا جو ادب میں مقام پیدا کرنے کا خواہاں ہو اور نیا ادیب کہلانا چاہتا ہو اس روایت کو ہاتھ لگا کر اپنا ادبی کیریر خراب کرنے کا خطرہ نہیں مول لے سکتا تھا مگر آج کے لکھنے والے کو یہ خطرہ نہیں ہے۔ روایتی مذہبی شاعری کے مقابلے میں ان تحریروں کی اہمیت یہ ہے کہ ان میں مذہبی احساس کو زمانے کے احساس سے مربوط کر کے اپنے عہد کی صورت احوال کو سمجھنے اور پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ ویسی ہی کوشش ہے جیسی مولانا حالی نے اپنے زمانے میں کی تھی لیکن شاید یہ شاعر اپنی اس کوشش میں ابھی تک زیادہ کامیاب نہیں ہیں اور وہ منزل جہاں مذہبی شاعری باطنی ذات کے اظہار کا

ذریعہ بن جاتی ہے، اور بھی دور ہے۔ فی الحال ان تحریروں کی حیثیت ایک تہذیب سے تعلقات کی تجدید کا اعلان ہے اور ایک متروک ادبی روایت کو دوبارہ زندہ کرنے کی مہم۔ شاید گم شدہ لہجوں، متروک لفظوں اور رد کی ہوئی اصنافِ سخن کو برتنے کا رواج بھی اسی مہم کا حصہ ہے۔ اور یہ رواج آج کے لکھنے والوں کے یہاں اتنا عام ہے کہ ایک شوق بن گیا ہے اور ابنِ انشا کے شوق کی انتہا دیکھئے کہ کوئی ایک پرانا لہجہ پالیتے ہیں تو سمجھتے ہیں کہ امریکہ دریافت کرلیا۔ اور پرانے لہجوں کو وہ اس چسکے سے استعمال کرتے ہیں جیسے بچے مٹھائی کی گولیاں چوستے ہیں۔ یوں اس مشغلے کے بھی ایک معنی ہیں۔ متروک لفظ گم شدہ شہر ہیں اور ایک اسلوبِ بیان کے متروک ہوجانے کے معنی یہ ہیں کہ احساس کا ایک سانچہ گم ہوگیا۔ آج گم شدہ لہجوں اور عاق کیے ہوئے اسالیب بیان کو نئی صورتِ حال سے مربوط کر کے استعمال کرنے اور نئے رشتوں میں پرونے کے معنی یہ ہیں کہ احساس کے کھوئے ہوئے سانچوں، ذات کے گم شدہ حصوں کو دریافت کیا جارہا ہے اور انہیں حاضر میں سمویا جارہا ہے۔ میں تو فکشن کے سلسلے میں بھی یہی پروپیگنڈا کرتا پھرتا ہوں کہ یارو ناول اور کرکٹ کا معاملہ ایک ہے۔ اس صنف کو اپنا کر تم ادب کے فضل محمود اور حنیف تو بن سکتے ہو مگر ہماری اجتماعی ذات جس طرح بنی ہے اس کا اظہار اس میں ممکن نہیں۔ وہ داستان میں ممکن ہے۔ مگر میری کوئی افسانہ نگار نہیں سنتا۔ ہاں یہاں مجھے عزیز احمد کی طویل کہانی "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" کا ذکر ضرور کرنا چاہیے کہ اس میں کسی قدر داستان کی روایت سے استفادہ کیا گیا ہے اور نثر کے پرانے اسالیب کو بھی برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور اس کہانی میں عزیز احمد مغلوں اور تاتاریوں کے طرزِ عمل میں جڑیں ڈھونڈتے نظر آتے ہیں۔

تو اب بات گم شدہ تہذیبی سانچوں کے توڑے سے جڑوں کی تلاش تک پہنچی ہے۔ آخر ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ یہاں آج کے ادب میں مختلف نقطۂ نظر جنم لیتے نظر آتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے "آگ کا دریا" لکھا اور جڑوں کی تلاش میں قدیم آریائی عہد تک گئیں۔ مجھے یہاں کسی نقطۂ نظر کے حق میں یا خلاف بحث کرنی مقصود نہیں، مگر قرۃ العین حیدر کے متعلق اتنا کہنے کو ضرور جی چاہتا ہے کہ عہد کے تجربے سے وصل حاصل کرنے کے باوجود پچھلے عہد کے تعصبات سے وہ اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکی ہیں۔ تہذیبی رشتوں کے تجربے میں یہ تعصبات ان کے یہاں بار بار مخل ہوتے ہیں۔ پھر پچھلے عہد کے رقیق القلب افسانہ نگاروں کی طرح ان کی آنکھ بہت جلدی بھر آتی ہے۔ رقیق القلبی کے دھندلکے میں وہ کہیں سے کہیں نکل جاتی ہیں اور شاید غلط منزل پہ پہنچتی ہیں۔ پھر وہ اپنے استعارے میں آخری گرہ دینے سے پہلے اس کی گرہیں کھولنا شروع کردیتی ہیں۔ مثلاً ان کی کہانی "سیتاہرن" ہے جہاں انہیں

تقسیم کے بعد کی قتلِ وطن میں بن باس کی صورت حال کی تکرار نظر آتی ہے۔ اول تو انہوں نے اپنی فلرٹ ہیروئن کے طرزِ عمل کو جائز ٹھہرانے کے چکر میں سیتاجی کا کردار ہی بدل دیا ہے۔ کم از کم ایک عقیدت مند ہندو کے ذہن میں سیتاجی کا کردار یوں نہیں ہے۔ اور اسلامی روایت ہو یا ہندو روایت، میں بہر حال قدامت پسند ہوں اور تاریخی تحقیق اور نفسیات سے زیادہ، اس حقیقت میں ایمان رکھتا ہوں جسے جنتا کے ذہن و تخیل نے جنم دیا ہے الگ سے قطع نظر وہ اس استعارے کی تعبیر کے ساتھ ساتھ اس کی تشریح بھی کرتی چلی جاتی ہیں۔ اور پورا افسانہ ایک استعارے سے زیادہ ایک استعارے کی تشریح بن جاتا ہے۔ اسی قسم کی تشریحات "آگ کا دریا" میں بھی نظر آتی ہیں۔ شاید قرۃ العین حیدر کو اپنے منتخب کئے ہوئے استعارے پر پورا ایمان نہیں ہے۔ اس کے باوجود جو شے انہیں اس عہد کے احساس کا مفسر بناتی ہے وہ اصل تک پہنچنے کا جذبہ ہے اور وہ مخصوص اضطراب جو ہجرت کے تجربے کی دین ہے۔ "آگ کا دریا" بہر حال اپنی جگہ ایک نقطۂ نظر ہے۔ جس الجھے ہوئے سوال کا یہ جواب ہے اس نے نئے لکھنے والوں کو مختلف رستے سجھائے ہیں اور مختلف نقطۂ نظر بخشے ہیں۔ جیلانی کامران سے یہ سوال کیجئے تو وہ ادھر اُدھر دیکھے بغیر مدینہ کی طرف چل پڑیں گے۔ مجھ سے آپ پوچھتے نہیں۔ ورنہ ممکن ہے کہ میں پہلے رام لیلا دیکھنے جاؤں، پھر وہاں سے کربلا کی طرف جاؤں اور وہاں سے مکہ جانے کی تیاری کروں۔ اور منیر نیازی سے پوچھا جائے تو وہ اس عہد کو یاد کرنے لگے جب درخت زندہ مخلوق تھے اور سنسان اجاڑ حویلیوں میں جادو بھرے سایوں کی بستیاں آباد تھیں۔ اور اس راستے سے وہ تخیل کے سرچشموں کی تلاش کو ذات کی تلاش قرار دے۔

تلاش کے اس عمل نے ادب پر گہرے اثرات مرتب کئے۔ ناپسندیدہ چیزیں پسندیدہ بن گئی اور نامقبول رجحانات مقبول بن گئے۔ مذہبی عقیدہ، بادشاہوں کی تاریخ، دیومالا، جن پری کی کہانیاں اور توہمات، جن کے حوالے پچھلے زمانے میں ادیبوں کو عیب کی بات نظر آتے تھے۔ عیب کی بات نہیں رہے۔ اشفاق احمد نے سپین کا سفرنامہ لکھا تو اسلامی تہذیب کے رشتے کو قبول کر لینے میں مضائقہ نہیں سمجھا۔ مگر وہ کہتے ہیں کہ میں نے مقبول ہونے کے لئے ایسا کیا تھا۔ چلیے جانے دیجیے ان کے ذکر کو۔ دیومالا، مذہبی صحائف اور پرانی کہانیوں کے حوالے سے نظمیں اور افسانے لکھے جانے لگے اور خارجی رشتوں کی توجہ سے زیادہ باطن کی تفسیر ہونے لگی۔ ممتاز شیریں نے اپنی کہانی "میگھ ملہار" دیومالا کے حوالے سے لکھی تھی۔ "کفارہ" میں انہوں نے شعور کے زوال کی داستان لکھی اور اس مقام تک گئیں جہاں شعور مٹ کر اجتماعی شعور میں تحلیل ہو جاتا ہے۔

انور سجاد نے لاشعور کی دنیا تک پہنچنے کی ٹھانی، یہ الگ بات ہے کہ ان کی یہ کہانیاں ابھی کچھ ایسی بصیرت

کا پتہ نہیں دیتیں۔

تو ایک بڑی واردات نے زمانے میں کیسا فرق پیدا کیا ہے کہ احساس اور فکر کی ساری ہنج ہی بدل گئی اور ہمارا ادب اور سے اور ہو گیا۔ یہ الگ بات ہے کہ تقسیم سے پہلے کی نسل کو اس عہد کے ادب میں کچھ زیادہ معنی نظر نہیں آتے۔ اس لئے کہ اس نے اس عہد کے تجربے کو سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔

لسانی مباحث: انیسویں صدی تک

محمد علی صدیقی

آج کل لسانیات نے جس قدر اہمیت حاصل کر لی ہے اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل ہو گیا ہے علم فلسفہ، ادب اور سائنس کی ہر بحث میں اہم کردار ادا کرتے کرتے کہیں بذاتِ خود علم کل تو نہیں ہو جائے گا۔ ہمارے علم میں ہے کہ مغرب کا بیشتر فلسفیانہ ادب لسانی تجزیہ کے گرد گھوم رہا ہے۔ خیال و فکر سے زیادہ طرزِ ادا میں بھی منطقی طور پر درست اظہار نے فکر و نظر کی ہر بحث کو لایعنی اور بے کار بنا کر رکھ دیا ہے۔ جدید اردو ادب میں بھی انتشار، عبثیت، شکستگی اور شکستِ ذات پر مشتمل خیالات کا اس درجہ زور و شور دیکھ رہے ہیں کہ جیسے لایعنیت ہی اس کا سب سے بڑا مقصد اور انسانی زندگی کو خوابوں اور رومانس سے نجات دلانا ہی سب سے بڑا وظیفہ ہو۔ منقصدیت کو ژولیدگی سے تعبیر کرنے والے "یک گونہ ژولیدہ" لفظوں نے سماجی و معاشرتی تجزیہ کو طرد ادب سے باہر نکلنے کی جد و جہد بہت خلوصِ نیت سے شروع کی تھی لیکن ان کی تمام تر کاوشوں میں ایک شعبہ ایسا بھی ہے جو زیادہ جاذبِ توجہ نہ ہو سکا۔ وہ ہے لسانیات کا شعبہ۔ ہم میں سے اکثر اپنی سادہ دلی میں لسانیت کو زبانوں کا سائنسی مطالعہ گردانتے ہیں اور بے شک یہ کچھ زیادہ غلط بھی نہیں تھا اور نہیں ہے لیکن شعبۂ لسانیات نے "پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو" کے مقولہ کو جس طرح "انتشارِ ذہنی پیدا کرو اور حکومت کرو" میں تبدیل کیا ہے وہ ایسا ہے جیسے سامراجی دور نو آبادیاتی دور کی شکل میں ہمارے سامنے آ گیا ہو۔ موجودہ لسانیات عظیم طاقتوں کی سیاسی حکمتِ عملی میں اس قدر اہم رول ادا کر رہی ہے کہ ہم جب تک زبان کے متعلق یونانی فلاسفہ کے زمانے سے انیسویں صدی کے دور تک مختلف تعریفیں اپنے ذہن میں نہ رکھیں ہمیں اس نقطہ تک پہنچنے میں کچھ مشکل پیش آ سکتی ہے۔ اس تحقیقی پروگرام پر سائنسی طور پر عمل پیرا ہو کر بڑی طاقتوں نے لسانیات سے سائبرنیٹکس (CYBERNATICS) کمپیوٹر اور ابلاغ کے عمومی نظریات میں بڑے بڑے انقلابات کے لئے راستے ہموار کر دیئے ہیں۔ ایک امریکی ماہر سماجیات ونیس پیکارڈ کے نظریہ کے مطابق کسی ملک کی ثقافت ابلاغی انجنیرنگ

(COMMUNICATIONS ENGINEERING) کے ذریعے چند برسوں میں تبدیل کی جا سکتی ہے، بالکل
اسی طرح کسی زبان کے لسانی ڈھانچے سے اس زبان کے بولنے والوں کی ثقافتی گرامر اخذ کی جا سکتی ہے۔

اس صورتِ حال کا یہ نتیجہ نکلا ہے کہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد بڑی طاقتوں کے لئے کسی بھی زبان میں
بھیجے جانے والے پیغام تک رسائی اس طرح آسان ہو گئی ہے جیسے کسی ٹیپ سے براہِ راست نقل۔ ہر زبان کی لغت،
نحوی ڈھانچہ، روزمرہ اور محاورہ برقی آلات میں ریاضیاتی مساواتوں کے ذریعے داخل کر دیا جاتا ہے اور اس
طرح کسی بھی پیغام کو پڑھنا (DECODE) مشکل امر نہیں رہتا۔ یہ تو درست ہے، لیکن ٹکنالوجی کے پس پشت ایک
خاص تھیوری ہوتی ہے اور میں اس سلسلہ ہائے مضامین میں زبان کی اولین تعریف سے اہم اور پیچیدہ تعریفوں
سے گزرتا ہوا موجودہ لسانیات کے اس بظاہر غیر سیاسی، عرفِ عام میں تکنیکی رخ کی طرف آؤں گا جس نے اردو ادب
پر گہرے اثرات مرتب کئے ہیں۔ جب ہم کسی نقاد کو قابلِ فہم، ناقابلِ ادراک اور باہم مربوط نحوی ڈھانچے کے ادبی
شہ پارے پر چیں بہ جبیں ہوتے ہوئے دیکھیں تو وینس پیکارڈ کے اس دعوے پر زیادہ مشوش نہ ہوں کہ تبدیلیِ
ثقافت کا ٹھیکہ لیا جا سکتا ہے۔ یہاں تو بات قابلِ مفہوم کو ناقابلِ فہم میں متبدل کر کے خطِ معکوس کو خطِ محض بنانے
ہی کی ہے لیکن جو لوگ اپنی رضا و رغبت سے خود کو اس گورکھ دھندے میں ملوث کرتے ہیں وہ غالباً اپنی اس ضد
کے شکار ہوتے ہیں کہ وہ سیاست سے بچتے بچتے دوسروں کی سیاست کو بھی سیاست سے زیادہ ادبی فیشن سمجھنا
چاہتے رہے۔ ہمارے یہاں جس طرح فعلی، جذباتی، صفتی (VERBAL / EMOTIVE / QUALITATIVE)
زبان کو ہدفِ ملامت بنا کر مقصدیت، جذبات کی انسانیت کو جنم دیا گیا ہے۔ اسی سے خود زندگی، اور اس جدلیت
بھی پہلے واہمہ اور پھر عبث ولایعنی ثابت کی جا رہی ہے اور ایک طرح سے حرکت اور امتزاجِ اضداد کے مقابلے
میں سکونی اور متعین ثقافت اور اقدار کی وکالت کی جا رہی ہے۔ اگر علمیت پسندی، مقصدیت کا مقابلہ کرنے
کے لئے زاجیت اور بیراہ روی کا سہارا لینے لگے تو پھر وہ کیا سکونی اور متعین معاشرہ ہے جس کے لئے اس قدر
حرکی ہونے کی ضرورت پیش آتی ہو کر زندگی تمام تر حرکت کے باوجود نقطۂ سکوت (STILL POINT) سے مشابہ
ہو کر رہ جائے۔ ایلیٹ جیسے متعصب ماضی پرست شاعر و نقاد نے ایک خوب صورت تضاد کے ذریعہ اپنی اصل
نیت کو زیادہ سے زیادہ لوگوں سے پوشیدہ رکھنے کے لئے نقطۂ سکوت کو ادبی اصطلاح کے طور پر پیش کیا
تھا۔ کاش اسے جدیدیت کا علمبردار ماننے والے ساتھ ہی ساتھ ماضی پرست اور رجعت پسند بھی تسلیم کر لیں تو
جدت اور قدامت کے اٹوٹ رشتے زیادہ آسانی سے سمجھ میں آ سکیں۔

آیئے پہلے ہم سرسری طور پر زبان کے بارے میں مختلف نظریات کا طائرانہ جائزہ لیں تاکہ ہم جدید لسانیات کے "سیاسی" کردار کا کچھ اندازہ لگائیں جو ٹکنالوجی کی ترقی اور ابلاغ کے میدان میں محیر العقول ترقی کے عمومی اعتراف کی وجہ سے غیر سیاسی نظر آتا ہے۔ وجہ صاف ظاہر ہے۔ ایک انتہائی سیاسی میدان کو غیر سیاسی ثابت کرنے میں جس قدر محنت اور وسائل کی ضرورت ہے وہ اگر میسر ہوں تو پھر فیشن ایبل "غیر سیاسی ادیاروں" کی کھیپ تیار ہونے میں کیا دیر لگتی ہے۔

ہم زبان اور لسانیات کے بارے میں اپنی جستجو کی پہلی منزل میں زبان کے بارے میں نظریۂ عطیہ روحانی کی طرف آتے ہیں جو انجیل کے عہد نامۂ عتیق کے باب اوّل پیدائش میں اس صراحت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ زبان خدا کی طرف سے ایک عطیہ ہے۔ اس باب کے مطابق خدائے تعالیٰ نے علم و طاقت کے سلسلے میں انسانی غرور کو خاک میں ملانے کے لئے یہ تدبیر کی کہ انسان ایک زبان نہ بول پائیں اور الگ الگ لسانی گروہوں میں بٹ جائیں۔ عہد نامۂ عتیق کے پہلے باب کی مندرجہ ذیل سطور قابلِ غور ہیں۔

——— اور تمام زمین پر ایک ہی زبان اور بولی تھی اور ایسا ہوا کہ مشرق کی طرف سفر کرتے کرتے ان کو (بنی صمیم) ملک سنعار میں ایک میدان ملا اور وہاں بس گئے اور انہوں نے آپس میں کہا آؤ ہم اینٹیں بنائیں اور ان کو آگ میں خوب پکائیں ...... آؤ اپنے واسطے ایک شہر اور برج بنائیں اور خداوند اس شہر اور برج کو دیکھنے کے لئے اترا۔ اور خداوند نے کہا کہ دیکھو یہ لوگ سب ایک ہیں اور ان سبھوں کی ایک ہی زبان ہے ......

——— سو آؤ ہم وہاں جا کر ان کی زبان میں اختلاف ڈالیں تاکہ وہ ایک دوسرے کی بات نہ سمجھ سکیں۔ پس خداوند نے ان کو وہاں سے تمام روئے زمین میں پراگندہ کیا۔ سو وہ اس شہر کو بنانے سے باز نہ آئے۔ اس لئے اس کا نام بابل ہوا کیونکہ خداوند نے وہاں ساری زمین کی زبان میں اختلاف ڈالا......

آگے چل کر ہم باب پیدائش کی اگلی سطور میں دیکھتے ہیں کہ خدا نے انسان کے سامنے مخلوقات کو گزارا اور آدم نے جس جس مخلوق کو جو جو نام دیا وہی نام پڑ گیا۔ اس سے انجیل کی سند پر جانور کے مقابلہ میں انسانی فوقیت تو ثابت ہو گئی لیکن ۱۸۷۱ء میں ڈارون کے نظریہ ارتقاء کی روشنی میں نہ صرف جانور اور انسان کے درمیان فرق کم

ہوا بلکہ برنارڈ شا کے بقول ڈارون نے کائنات سے "ذہن" کو جلاوطن کرکے رکھ دیا، ذہانت اور شعور پر انسان کی بلا فصل اجارہ داری ختم ہو کر رہ گئی۔ علم الابدان کے ماہرین کے مطابق تو زندہ اور مردہ جسموں کے درمیان فرق بھی ختم ہو کر رہ گیا۔ جمادات اور علم نباتات کے متعلق خیال آرائیاں شروع ہو گئیں۔ کیونکہ باب پیدائش میں "اسم دہی" پرندوں اور چرندوں تک محدود تھی۔ پھر یہ کہ پیدائش زکای (GENE G) سے قبل کے بیشتر نام ابھی تک جوں کے توں چلے آرہے ہیں۔ جس سے انسانی ذہن کی وابستگی کا اندازہ لگانے میں زیادہ دقت نہیں ہوتی اور زبان خود بخود دوامی انسانی ذہن کا خارج ٹھہر جاتی ہے۔ لیکن خیر عہد نامہ عتیق کے باب اول کے محولہ بالا اقتباس سے یہ ضرور ہوا کہ "بابل" انسانی عقل و طاقت کی گوشمالی کا استعارہ بن کر رہ گیا، اور یورپ میں اٹھارہویں صدی کے نصف اول تک کا اختلاف رحمت کی بجائے (جیسا کہ مسلمانوں کا عقیدہ ہے) "سزا" متصور ہوتا رہا۔

جب کانٹ کی (۱۷۸۱) (CRITIQUE OF PURE REASON) نے زمان و مکاں کی ماہیت پر بحث کی تو یہ دونوں حسی ہیئتیں (SENSE FORMS) ہر کائناتی فلسفہ کے لئے لابدی ہو کر رہ گئیں۔ لیکن کانٹ نے جس بحث کا آغاز کیا تھا وہ رچرڈ البرٹ ولسن کی تصنیف THE MIRACULOUS BIRTH OF LANGUAGE (۱۹۳۷) پر آکر منتج ہوئی لیکن زمان و مکان کی حسی ہیئتوں کی مدد سے لسانی ڈھانچہ تک آنا تو صرف ایک بات ہوئی اب معاملہ بہت آگے نکل آیا اور "نشانیاں" زبان کی جگہ متصوفانہ اور عینیت پسند زبان کے علامتی اظہار کی عمل داری کے خلاف ردِ عمل نے مروجہ اظہار کے تمام پیکروں کو غلط بلکہ جھوٹ قرار دینے کی ٹھانی ہوئی ہے۔ الغرض زبان کو فلسفہ معنی بنا کر رکھ دیا ہے۔

تاریخ اور انسانی ازم کی تخلیق سمجھنے والوں نے زبان کو فلسفہ معنی ——— (SEMANTICS) کے طور پر نہیں لیا کہ یہ صریحاً عینیت پسندانہ نقطۂ نظر ہے، بلکہ انہوں نے اقتصادی انصاف اور سماجی ارتقاء جیسے مسائل کو زیادہ سے زیادہ اہمیت دی اور زبان کو پیداواری رشتوں کی بنیاد کا بالائی ڈھانچہ ماننے سے ہمیشہ انکار کیا۔

زبان کے مسئلہ پر غور کرنے سے پہلے غور کرنا ہوگا کہ سوچنے والا خود کیا ہے۔ اگر وہ عینیت پسند ہے تو پھر قبل تجربی تصورات (A PRIORE NOTIONS) کو زیادہ اہمیت مل جاتی ہے۔ اگر وہ کانٹ کا ہم خیال عینیت پسند ہے۔ تو پھر مظہری (PHENOMENAL) اور بالذات (NOUMENAL) نظریات (CONCEPTS) کی بحث شروع ہو جاتی ہے۔ اگر وہ مادیت پسند ہے تو پھر عینیت پسندانہ دم چھلے تقریباً ختم ہو جاتے ہیں، اور اگر ہم عینیت پسندی اور مابعد الطبیعات کے ساتھ ساتھ تجربیت (EMPIRICISM) کی عمل داری کے خلاف ہیں تو پھر

فلسفۂ زبان مختلف ہوتا چلا جائے گا۔ در اصل ہر فلسفۂ زبان کے پسِ پشت ایک مخصوص نظریۂ حیات کی عملداری ہوتی ہے۔ اگر ہم اجزاء کی قیمت پر "نشانیہ" زبان (SIGN LANGUAGE) استعمال کرنا چاہتے ہیں تو وہ روایت اور تہذیب کے خلاف یکسر بغاوت ہوگی۔ آج کل ہم "لا" کا ذکر بہت سنتے ہیں۔ کچھ ادیبوں کے لئے "لا" ایک ادبی منشور کی حیثیت رکھتا ہے لیکن وہ اپنی تمام تر بزعم خود ترقی پسندی کے باوجود ایک نراجی اور رجعت پسند نقطۂ نظر ہی کی وکالت کرتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ زبان ہر دور اور ہر زمانے میں خیالات اور محسوسات کے اظہار کا وسیلہ رہی ہے اسے نشانات (SIGNS) کا ایک سسٹم تسلیم کیا جائے یا اسماء اور افعال کے ساتھ ایک نحوی رشتہ کو ارتباط بخشنے کی سائنس ہر حالت میں زبان انسانی رویہ کی ایک جھلک ہے۔ رد عمل کا ایک انداز اور اس کی پیچیدگیاں یہ سر اسر انسانی ذہن کی پیچیدگیاں ہیں اور اس کی حدود بھی انسانی ذہن کی حدود ہیں لیکن ہر صورت میں زبان "خیال" اور "مواد" کے ابلاغ کی پیڑھی ہے۔

زبان حقائق کا آئینہ ہے اور اس کے باوجود کہ حقائق منجمد لسانی سانچوں سے مجروح ہو سکتے ہیں لیکن حقیقی تخلیق کار کے لئے یہ مسئلہ اس لئے اہم نہیں کہ وہ غریب الفاظ کو امیر اور مردہ الفاظ کو زندہ کرنا جانتا ہے۔ وہ بدلتے ہوئے حقائق کی اس طرح مرقع نگاری کرتا ہے کہ بین السطور کی خالی جگہ "پر" نظر آتی ہے۔ زبان میں تبدیلی کا بڑا سبب ذخیرۂ لغت ہوتی ہے جو پیداواری رشتوں اور ثقافتی پھیلاؤ کی وجہ سے تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ لیکن صرف و نحو میں تبدیلی شاذ و نادر ہی ہوتی ہے اور اگر ہوتی بھی ہے تو پھر ایک نئی زبان کے وجود میں آنے کا پیش خیمہ ہوتی ہے لیکن اب ہم کسی زبان کی پیدائش، ترقی اور پھیلاؤ کے متعلق صرف کلاسیکی طرز کے علماء سے کبھی کبھار سن لیتے ہیں۔ اب اصل معاملہ فلسفۂ معنی (SEMANTICS) بلکہ معنویات (SEMIOLOGY) کا رہ گیا ہے اور علم لسان کے سلسلہ میں سارے معرکے اس میدان میں سر کئے جا رہے ہیں جس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اب ابلاغ کے سلسلہ میں اس قدر سائنسی و تکنیکی نظریات کار فرما نظر آتے ہیں کہ نفسِ مضمون سے زیادہ ادائیگی یا اظہار کا معاملہ تمام تر اہمیت اختیار کرتا جا رہا ہے۔ حیران کن بات یہ ہے کہ گشٹالٹ اور نسیجیت (یا ساختیاتی) (STR-UCTURALISM) کے نظریات کو کچھ حضرات سائنسی بلکہ ترقی پسندانہ سمجھ خیال کر بیٹھتے ہیں جبکہ ونڈت WUNDT، FERIDINAND DE SAUSSURE اور CLAUDE LEVI STRAUSS کے غیر ترقی پسندانہ نقطہ ہائے نظر خود ان کی ان تحریروں سے عیاں ہیں جو ادب کی کتابوں سے زیادہ ابلاغ کی کتابوں میں ملتی ہیں جیسا چومسکی اینڈ ٹیرٹ آف ٹکنالوجی، آج کل ان تمام نظریات کی محافظ ہے۔

خیر ابھی ہماری گفتگو میں وہ موڑ نہیں آیا جہاں یہ بحث پوری طرح چھیڑی جا سکے۔ ابھی تو ہم عہد نامہ عتیق میں مندرج نظریہ لسان پر آئے ہیں اور وہ بھی کافی اجمالی طریقے سے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ انجیل سے پہلے زبان کے بارے میں قدماتے کچھ سوچا نہ تھا۔ پروتو غورس (C 5 411 - 480 B.C) نے کہا تھا "خداؤں کے متعلق میں کہنے سے قاصر ہوں کہ آیا وہ موجود ہیں یا کیسے ہیں کیونکہ مجھے ان ہر دو صورتوں میں لب کشائی سے بہت سی چیزیں روکتی ہیں" کہنے تو اس نے یہ ڈائیلاگ بول دیا لیکن اس جملہ کے عوض اسے مار دیا گیا اور اس کی جملہ تصانیف کو خاکستر کر دیا گیا۔ پروتو غورس کا مندرجہ بالا جملہ چیخ چیخ کر کہہ رہا ہے کہ اگر سچ کسی ایک فریق کو اضافی بھی نظر آئے تب بھی سچ کی حقانیت میں کوئی کلام نہیں ہو سکتا۔ "آدمی ہی ہر چیز کا پیمانہ ہے ان اشیاء و مظاہر کا بھی جو موجود ہیں اور ان کا بھی جو غیر موجود ہیں"۔ اس قسم کی فکر کے ساتھ ہی فلسفہ لسان شروع ہو جاتا ہے اور جب پروتو غورس اور سوفسطائیوں نے ON THE CORRECTNESS OF NAMES پر کتابیں تصنیف کیں تو ان کا شمار صحیح زبان کی جستجو اور تحقیق ہی کے کاز میں ہوگا۔

دیمقراطیس (C 357 - 460 B.C) کا خیال تھا کہ کچھ اشیاء کے ایک سے زیادہ نام ہوتے ہیں۔ نام بعض اوقات تبدیل ہو جاتے ہیں اور بعض اشیاء کے نام یکسر نامعلوم رہتے ہیں۔ زبان کے بارے میں یہ خیالات عطیہ رحمانی GOD IDEA کی نشاندہی کرتے ہیں۔

اس سفر میں اب ہم افلاطون (C 347 - 427 B.C) کی طرف آتے ہیں۔ افلاطون نے عہد نامہ عتیق سے بہت پہلے فلسفہ لسان کو اس مقام سے بہت آگے بڑھا دیا تھا جو آج کتاب پیدائش کا موقف کہلاتا ہے۔ عہد نامہ عتیق میں آفرینش کو ایک تاریخی واقعہ کے طور پر بیان کر دیا گیا ہے اور ہر قسم کی سائنسی یا مابعد الطبیعی توجیہات سے گریز برتا گیا ہے۔ حضرت آدم کے سامنے چرند و پرند لائے گئے اور وہ انہیں نام دیتے گئے۔ لیکن افلاطون نے اپنی گفتگو کو شروع ہی یہاں سے کیا ہے۔ "زبان کے حقائق کیونکر وجود میں آتے؟ زبان کے پہلے حروف کس طرح معرض وجود میں آئے؟ حرف سازی کا کیا عمل ہے اور اس کے کیا اصول ہیں؟ CRATYLUS میں اس نے سائنس اور فلسفہ کی مدد سے آفرینش زبان پر بحث کی ہے اور غالباً اسی لئے ایمرسن نے افلاطون کو "ابدی زندگی" کا تاج پہنایا تھا۔

افلاطون چیزوں کے جوہر میں کھویا ہوا تھا جبکہ ارسطو کی تمام تر توجہ الفاظ پر مرکوز تھی لیکن جب اس نے الفاظ کو ایک شے کا محمول PREDICATE بتانا شروع کیا تو ابہام پیدا ہونے لگا۔ ارسطو

اپنی منطق میں الفاظ کے ساتھ بہت زیادہ گتھم گتھا دکھائی دیتا ہے۔ اس نے اشیاء کو بار بار زیر بحث لاکر الفاظ اور اشیاء کے درمیان ایک تعلق قائم کرنے کی کوشش کی تھی۔ سقراط نے اس معرکہ کو اس طرح سر کیا کہ "اسم اپنے مسمّٰی جیسا نہیں ہوتا" اور اس طرح اسم اصل چیز کی نقل ہے۔ رواقیوں نے علامت، شے، حقیقی آواز اور معنی (SIGNIFICANT) کو زیر بحث لاکر الفاظ اور اشیاء کے معروضی معانی LECTA پر زور دیا۔ کچھ حضرات نے LECTA سے مراد ذہنی شبیہوں PSYCHIC IMAGES اور وقوعات (OCCURENCES) لی ہے لیکن ایسا نہیں ہے۔ بہر طور رواقیوں نے نحوی اصطلاح کو سائنسی طریقہ پر متعین کرنے میں کوئی دو ہزار برس تک زبان کی نحوی ساخت اور معانی کا ایک قابل حوالہ نظام کرنے میں مدد دی ہے اور عہد نامہ عتیق کے نظریہ لسان کے ساتھ رواقیوں کی گرامر نے اٹھارہویں صدی کے وسط تک اپنی بالادستی قائم رکھی۔ گو درمیان میں ولیم آف اوکھم (WILLIAM OF OCKHAM D-1347 A-D) ———— جان لوک (JOHN LOCKE) لیبنز (LEIBNIZ) اور روسو کے افکار نے بھی فلسفہ لسان پر اپنے گہرے اثرات کئے، مثلاً ولیم آف اوکھم ارسطو کے DOCTRINE OF CATEGORIES کے بارے میں یہ خیال رکھتا تھا کہ وہ "اشیاء کی تقسیم کی بجائے الفاظ کی تقسیم پر انحصار کرتی ہیں لیکن بنیادی طور پر ان کے سارے حوالے سراسر نحوی تھے" اوکھم نے ایک جگہ یہ بھی تحریر کیا ہے کہ کلام تین طرح کا ہوتا ہے "تحریری، تقریری اور تصوری یا تعقلی" ایک متعلقہ صلائے روح کے مانند ہے جو قدرتی طور پر علامت دہی (SIGNIFYING) کرتی ہے اور فکر میں قضیہ کا بھی ایک حصہ ہوتا ہے۔

سولہویں صدی کے پہلے نصف حصہ میں منطق کی ماہیت میں انقلاب آگیا ازمنہ وسطیٰ میں علماء کا سارا زور علامتوں کے منطقی تجزیہ کی طرف مبذول تھا۔ الفاظ اور جملوں کی طرف۔ اور وہ اس منطق کے اندر رہتے ہوئے ایک بہت ہی ترقی یافتہ نحوی سسٹم رکھتے تھے ان علماء کے جانشین انسان دوست تھے، جن کا خیال تھا کہ منطق کا تعلق الفاظ سے نہیں بلکہ قبل لسانی فکر PRELINGUISTIC THOUGHT سے ہے۔

ازمنہ وسطیٰ کے علماء کے برخلاف نشاۃ الثانیہ کے علماء "معنی" کو "اظہار" پر فوقیت دینے لگے۔ یہ مواد اور طریقہ اظہار کے درمیان خلیج پیدا کرنے کا زمانہ تھا نہ کہ خلیج پاٹنے کا۔ "روشن خیالی" نے مواد کو طریقہ اظہار سے آزادی دلانے کی طرف قدم بڑھایا تھا۔ اگلا بڑا قدم جان لوک (۱۷۰۰-۱۶۳۲) نے اٹھایا۔ سترہویں صدی کے شروع میں تھامس پالس (۱۶۷۹-۱۵۸۸) یہ معرکۃ الآراء اعلان کر ہی چکے تھے کہ بادشاہ کے اوپر مجوزہ فرائض کے الفاظ کے معنی متعین کرنے کی ذمہ داری ہے۔ برعکس انسان دوستی کی روایت کے مطابق اس

خیال کے حامی تھے کہ زبان اسماء پر مشتمل ہوتی ہے جو اشیاء کی نشاندہی کرتے ہیں۔ SPEECH کا سب سے پہلا مصنف خود خدا تھا اور اس نے آدم کو اپنی پسند کے مطابق اشیاء کے اسماء رکھنے کی ہدایت کی تھی۔ اس کا خیال تھا کہ صداقت حقیقت کو صحیح ناموں سے پکارنے میں مضمر ہے۔ وہ آدمی کس طرح صداقت کا دامن پکڑ سکتا ہے جو اشیاء کے صحیح نام تک نہ جانتا ہو اور اسی لئے اقلیدس میں جیسے خدا نے انسان کے لئے بڑی بابت سے تخلیق کیا ہے۔

انسان اپنے الفاظ کی نشاندہی (SIGNIFICATION) پر عامل ہوتا ہے۔ اس عمل کو DEFINITIONS کہتے ہیں۔

جان لوک کا خیال تھا کہ انسانی افکار حقیقت کے عکاس ہوتے ہیں (یہ ایک عمومی انسانی درست رویہ تھا) اور وہ ان اشیاء کے اسماء کی حدود سے ماورا ہوتے ہیں جنہیں وہ اظہار میں لاتے ہیں۔ لوک کے خیال میں انسانی ذہن پیدائش کے وقت لوحِ سادہ سے مشابہ ہوتا ہے اور IDEAS تجربہ (EXPERIENCE) کے مرہون منت ہوتے ہیں۔ ذہن سادہ خیالات سے پیچیدہ خیالات کی طرف سفر کرتا رہتا ہے۔ اس کے مطابق انسان کے الفاظ اور پرندوں کی آوازوں کے درمیان سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ انسان کی آواز اس کے باطنی تصورات کی نشاندہی کا کام کرتی ہے اور خود اس کے ذہن میں SIGNS مخصوص IDEAS پیدا کرتے ہیں لیکن اس کے لئے تو بے پناہ الفاظ کی ضرورت پیش آئے گی۔ اس لئے بہت سی خاص اشیاء کے ناموں کو عمومی اسماء سے موسوم کیا جاتا ہے۔

اور پھر بات اس طرح آگے بڑھی کہ الفاظ اشیاء کی علامت (SIGNIFICATION) صرف اسی وقت کرنے دیں گے جب یہ عمل خیالات IDEAS کے ذریعے ہو۔ جب کبھی ہم خارج کی اشیاء کا تعلق ان کی بابت اپنے ذہن کے مماثل (CORRESPONDING) خیالات سے توڑتے ہیں تو ناقابلِ مفر تضاد اور ابہام کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ جون لوک کے اس خیال سے زبان کے بارے میں مابعد الطبیعاتی نقطۂ نظر پر گہری ضرب پڑی تھی لیکن آج کل LOCKE کے وہ مخالفین جو مابعد الطبیعات کے دشمن ہونے کے ساتھ استعارات اور ابہامِ معنی کے نقیب ہیں۔ اس قسم کی شعری زبان کو رواج دینا چاہتے ہیں جو "نئی اور درست" ہونے کا دعوے تو کرے لیکن اشیاء اور محسوسات یا عمل اور ردِ عمل کے درمیان حرکت اور ہم رشتگی کو پیدا نہ ہونے دے کہ یہ "دقیانوسی" اصراب ہے اور اب "پیغام" سے زیادہ "ابہام" کی ضرورت ہے۔ اس قسم کی بات اس دیدہ دلیری کے

ساختہ کی جا سکتی تھی کہ آج کی شاعری میں "لا" کی وکالت کرنے والے سے اگر کلاسیکی شعراء کے لئے اس کے دل میں گوشہ رعایت کی وجہ دریافت کی جائے تو وہ میر اور غالب کی قابلِ اور اک شاعری پر گشٹالٹ GESTALT اور نسیجیت (یا ساختیت) (STRUCTURALISM) کے ان نظریات کو چسپاں کرتا ہوا دکھائی نہیں دیتا جو ہم عصری شاعری کے لئے ضروری خیال کئے جاتے ہیں۔ اگر آج کے نظریات صرف آج کے لئے ہیں۔ تو گزشتہ ادب کو آج کے نظریات کی روشنی میں پرکھتے ہوئے کیوں جھجک پیدا ہوتی ہے۔

خیر ہم جان لوک کا ذکر کر رہے تھے اور قدرتی طور پر بات جدید اردو ادب کے حوالے سے قدما تک پہنچی۔ جان برکلے (۱۷۵۳ - ۱۶۸۵ء) نے لوک سے اختلاف رائے کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہر اسم ایک خیال ہے اور اس طرح وہ تمام اسماء جو ممکنہ خیالات کے حصار میں نہیں آتے۔ مجرّد خیالات ہوتے ہیں۔ لیبنز، جان لوک کی طرح انسانی ذہن کو لوحِ سادہ ماننے کے لئے تیار نہیں تھا اور اس نے اپنی کتاب ———— NEW ESSAYS CONCERNING HUMAN UNDERSTA NDING میں لوک کے نظریہ پر ایک خاصہ طویل پیراگراف رقم کیا۔ اس کا خیال ہے کہ تصورات (IDEAS) خلقی ہوتے ہیں اور وہ شعوری حالت میں صرف اسی وقت ہویدا ہوتے جب ان کی بازیافت کے لئے مخصوص اقسام کے تجربات سے گزرا جائے۔ لیبنز (LEIBNIZ) نے (CALCULAS) اسطائن پر ایک مثالی زبان (IDEAL LANGUAGE) کے حق میں اپنی رائے دی تھی تاکہ ہر خیال ایک مخصوص علامت کے ذریعہ بیان کیا جا سکے۔ اور باہم امتزاج کے لئے متعین ضوابط وضع کئے جائیں اس سے یہ فائدہ ہوگا کہ حتمی ایک نوع کا CALCULATIAN بن جائیں گی اگر اشارہ کی جگہ علامت مان لیں تو لیبنز اور وٹ گن اسٹائن میں ایک نوع کا انتخاب نظر آتا ہے اور موخرالذکر کے یہاں مابعد الطبیعاتی زبان سے برافروختگی کے ساتھ ساتھ متصوفانہ انداز نظر عیاں ہوتے لگتا ہے۔ وٹ گن اشٹائن کے یہاں ایک جال یہ ہے کہ ایک طرف تو مابعد الطبیعات سے اس کی برافروختگی اسے عینیت پسندی کا دشمن بنا دیتی ہے لیکن دوسری طرف جب وہ ایک سائنسی، غیر جذباتی اور حقیقی زبان وضع کرنے کے سلسلے میں اپنا مقدمہ تیار کرتا ہے تو وہ مذہبی جذبے کے لئے مادی زبان استعمال کر کے مذہب دوست اور مادہ پرست دونوں کے لئے مصیبت پیدا کر دیتا ہے۔ وہ مابعد الطبیعات اور تجربیت (EMPIRICISM) کا دشمن ہے لیکن جن رجحانات کا وہ نقیب ہے ان سے فلسفہ کی موت واقع ہو رہی ہے۔

برکلے کے بعد روسو کی تصنیف ORIGIN OF LANGUAGES فلسفہ زبان میں قدیم و جدید کا خط

فاصل ہے یہ مضمون روسو کے تعلیمی، سماجی اور فلسفیانہ معاملات کے متعلق مضامین سے مختلف ہے۔ اس مضمون میں وہ نظریاتی سے زیادہ عملی پہلوؤں پر غور و فکر کرتا ہوا ملتا ہے۔ وہ زبان کو سماجی قومی گروہوں اور مختلف النوع موسمیاتی حالات میں ارتقا پذیر ہوتے ہوئے دیکھتا ہے، اور اسے انسانی تعقل پسندی کا آلہ متصور نہیں کرتا۔ اس نے زبان کے متعلق انجیل میں بیان کردہ الوہی نظریۂ آفرینش سے کسی حد تک اتفاق بھی کیا ہے لیکن اس کا مضمون اس جملہ پر ختم ہوا ہے کہ "یہ ایک دقیق فلسفیانہ مطالعہ کا مضمون ہے تاکہ مثالوں کے ذریعہ دکھایا جائے کہ زبان پر عوام کے کیریکٹر، اخلاق اور مفادات کس درجہ مرتسم ہوتے ہیں۔

لیکن اس تمام گزارش کے باوجود یہ خیال حق بجانب ہوگا کہ یورپ میں عہد نامۂ عتیق کے نظریۂ آفرینش زبان اور رواقیوں کی گرامر کے بعد اگر کوئی شخص سب سے بنیادی تبدیلی لانے کا سبب بنا ہے تو وہ جرمن گوٹفریڈ ہرڈر (JOHANN GOTTFRIED HERDER (۱۷۴۴-۱۸۰۳ ہے تو یہ دعویٰ غیر مناسب نہ ہوگا۔ اس کا مقالہ (۱۷۷۲) ORIGIN OF LANGUAGE تاریخی اہمیت کا مالک ہے۔ اور اس مقالہ کے بعد سے لسانیات میں جو کچھ بھی انقلابات آئے ہیں اس میں ہرڈر کے افکار کو بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔ پروفیسر جیسپرسن (JESPERSON) اپنی کتاب LANGUAGE, ITS NATURE, DEVELOPMENT AND ORIGIN میں لکھتے ہیں "انیسویں صدی کے اوائل میں ایک بہت اہم انقلاب "تاریخی نقطۂ نظر" کا قبول عام ہے جس کے تحت تاریخ کا علم شاہی خاندانوں کی ہوسِ ملک گیری اور اس کے نتیجے میں فتوحات اور شکستوں کے زیر و بم کے علاوہ علوم کی تشریح اور تنقیح میں ممد و معاون ثابت ہونے لگا۔"

ہرڈر، گوئٹے سے پانچ سال اور کانٹ سے بیس سال چھوٹا تھا۔ کانٹ کے ارتقائے فطرت کے بارے میں خیالات کا ہرڈر پر بہت گہرا اثر مرتب ہوا تھا۔ اس نے زبان میں بھی نظریۂ ارتقا کی کارفرمائی پائی۔ وہ عہد نامۂ عتیق میں بیان کردہ زبان کے نظریۂ آفرینش کا سخت مخالف تھا۔ اس کا دعویٰ تھا کہ سامی زبانوں میں ایک شے کے نئے نئے نام تو مل سکتے ہیں لیکن پیچیدہ اور RARE خیالات کی ادائیگی کے لئے ان زبانوں کی لغت ناکافی ہے۔ جینش (JENISCH) نے زبان اور انسانی ذہن و اخلاق کے تعلق پر بہت اچھا مقالہ (۱۷۹۴ء) تحریر کیا اور لسانیات کے مطالعہ کو آگے بڑھایا۔

ہرڈر اور جینش کے بعد ایک اہم اور انقلابی نظریہ سر ولیم جونس (۱۷۴۶-۱۷۹۴ء) SIR WILLIAM JONES نے دیا۔ سر ولیم کی سنسکرت زبان اور ادب کے سلسلہ میں تنقیدی اور عالمانہ صلاحیتوں کا لوہا آج تک مانا جاتا ہے"

۱۷۸۴ء میں کلکتہ میں ایشیاٹک سوسائٹی کے قیام سے یورپ میں سنسکرت کی تعلیم کے بارے میں دلچسپی بڑھی میکس میولر کے خیال کے مطابق اسی سال کو ہندوستانیات یا برصغیریات کے مطالعہ کا سالِ اول تسلیم کرنا چاہیئے۔ سر ولیم جونس نے تقابلی لسانیات کو رواج دیا۔ بعد میں میکس میولر نے اسی کام کو آگے بڑھایا جس کے ذریعے سنسکرت یونانی، لاطینی اور فارسی زبان کے ساتھ زبانوں کے ایک خاندان سے وابستہ ہو گئی اور آج ایک زبان کا اپنے ہی خاندان کی کسی دوسری زبان سے علیحدگی کا حال دریافت کیا جا سکتا ہے۔ اس نظریہ کی وجہ سے لسانی مماثلتوں پر زیادہ زور دیا گیا لسانی اختلافات پر کم۔ زبانوں کا مطالعہ ان کی بنیاد سے آہستہ آہستہ اوپر کی جانب سفر کرنے کا نام ٹھہرا۔ بعد کی تحقیقات سے ثابت ہوا کہ کسی زبان کے مطالعہ کے لئے بنیادی یونٹ معنیہ (MORPHEME) ہے جس طرح صوت کے مطالعہ کیلئے صوتیہ (PHONEME) ہے معنیہ (MORPHEME) کے مطالعے سے ایک ہی لفظ کے مختلف اجزا کے مطالعہ سے یہ حیرت انگیز نتیجہ برآمد ہوا کہ صوتی مشابہت سے معنوی مشابہت برآمد ہوتی ہے اور دو زبانوں کے تقابلی مطالعہ کے لئے ۱۰۰ یا ۲۰۰ بنیادی الفاظ کی ایک فہرست بنا کر ان دو زبانوں کے درمیان مشترک فیصد معنیوں (MORPHEMES) کا تخمینہ لگا کر دو زبانوں کی اپنی مورث زبان سے علیحدگی کی ٹھیک ٹھیک مدت معلوم کی جا سکتی ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل فارمولے

$$I = \frac{\text{LOG OF BASIC VOCABULARY PERCENTAGE}}{\text{RX LOG OF BASIC VOCABULARY PERENTAGE}}$$

کی روشنی میں ہم اگر فرانسیسی اور جرمن زبانوں کا اپنی مورث زبان سے سالِ علیحدگی معلوم کرنا چاہیں تو وہ اس طرح ممکن ہے۔ فرانسیسی اور جرمن زبانوں میں ۷۰ فیصد بنیادی لغت مشترک ہے اور اس طرح مندرجہ بالا فارمولا کی رو سے یہ دونوں زبانیں ۱۵۰۴ سال پہلے ایک دوسرے سے جدا ہوئیں لیکن معاملہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ یہ تو محض جدید لسانیات کے مباحث کا پس منظر تھا تاکہ بعد کے مضامین زیادہ واضح ہو سکیں اور ہم لسانی تبدیلیوں کی غیر معمولی معنویت کا کسی حد تک اندازہ لگا سکیں۔

جدید شاعری "شاعری" کی تلاش میں

شمیم احمد

مجھے ابھی یہ فیصلہ کرنا دشوار ہو رہا ہے کہ میں جدید شاعری پر کچھ لکھوں گا یا شاعری میں جدید و قدیم پر۔ ان دونوں چیزوں میں بڑا فصل ہے۔ یہاں میں یہ واضح کردوں کہ میں نہ شاعری کی تعریف کر رہا ہوں اور نہ جدید شاعری کا نفسیاتی، جنسیاتی یا نظریاتی تجزیہ کرنے بیٹھا ہوں۔ یہ سارے تجزیے کرتے وقت مجھ پر یہ فرض عائد ہوگا کہ میں بھی کوئی نظریہ یا کلیہ بناؤں، اور پھر ساری شاعری کو اس پر منطبق کرکے کچھ کو زبردستی اس کے اندر یا باہر ثابت کردوں۔ یہ کام مجھ سے زیادہ اہلیت والے لوگ کر چکے ہیں۔ مجھے تو صرف اتنا دیکھنا مقصود ہے کہ اردو شاعری میں جدید شاعری کا پیوند کیسے اور کس طرح لگا۔ گو کہ مجھے یقین ہے کہ آپ اس مضمون کو اگلے برس کی تیلیاں قرار دے کر میرا مضحکہ اڑانے سے باز نہیں رہیں گے۔ قدیم شاعری اس مضحکہ کی عادی ہو چکی ہے۔ لیکن میں جدید شاعری نامی کسی ادبی صنف سے واقف نہیں ہوں۔ میں اتنا جانتا ہوں کہ شاعری میں مشاہدہ بھی شامل ہے اور تجربہ بھی، جذبہ بھی اور تفکر بھی، تصور بھی اور قدرتِ اظہار بھی، اس کا تعلق صرف مضامین و معانی سے ہی نہیں ہے بلکہ فن کی ظاہری صنعت اور ہئیت سے بھی ہے، خطوط کی رعنائی و رنگوں کی آمیزش، الفاظ کا حسن، بحروں کا ترنم، اور شیرینی سب اس کے لئے ضروری اور جزو لاینفک ہے۔ وہ ان میں سے چند چیزیں انتخاب نہیں کر سکتی۔ جس طرح زندگی کائنات میں ہر رخ اور ہر سطح پر بہہ رہی ہے اسی طرح شاعری بھی زندگی کے سب سے بڑے مظہر یعنی اپنے خالق کی شخصیت کا تکمیلی اظہار ہے۔ اسی لئے میرا خیال ہے کہ شاعری یا تو شاعری ہوگی یا پھر نہیں ہوگی۔ چند کلیوں یا چند مخصوص علامات اور خیالات پر نظر کے اعتبار سے تو بات کی جا سکتی ہے لیکن یہ خیالات کسی خاص فن کی شکل میں بھی اپنی اہمیت برقرار رکھ سکتے ہیں یا نہیں، یہ بالکل الگ بات ہے کیونکہ پھر اس فن یا صنف کے اعتبار سے پہلے گفتگو کی جائے گی، اور باقی باتیں بعد میں دیکھی جائیں گی۔ لہٰذا جب ہم شاعری کے کسی مخصوص دور یا فن پارے پر گفتگو کریں گے تو سب

سے پہلے یہ بات تسلیم کرنی ہوگی کہ وہ شاعری ہے اور اس کے بعد ہی ہم شاعری کے متعلقہ اصول اور دلائل اور براہین سے کسی بات کے اچھے اور بُرے ہونے یا اس کا معیار مقرر کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔

یہ الگ بات ہے کہ شاعری کی زندگی کی طرح آج تک کوئی تعریف معیّن نہیں ہو سکی ہے اور نہ یہ ہیچ مداں اس کا دعویٰ رکھتا ہے۔ البتہ ہر دور میں شاعری نے جتنے روپ اختیار کئے ہیں، وہ سب اپنی کیفیت اور کمیت کے باوجود شاعری کا اپنا ایک پیمانہ رکھتے ہیں۔ اور اسی لئے ہم شاعری پر بحث کرتے ہوئے جدید اور قدیم کی اصطلاحوں کو روایت اور تجربہ کے الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔ روایت اور تجربے کی اصطلاحات دو الگ الگ خانوں میں بٹی ہوئی ہیں۔ بہ اعتبار موضوع اور بہ اعتبار اسلوب۔

ہماری شعری روایات نہ صرف سینکڑوں سالوں پر محیط ہیں بلکہ اس میں کئی تہذیبوں، کئی قوموں اور کئی زبانوں کے مشترک شعری خصائص اور اسالیب شامل ہو گئے ہیں جن سے ایک ایسا نظام عروض قائم ہو گیا ہے جو انسان کے تقریباً تمام ممکن خیالات و جذبات اور الفاظ کو ایک خاص وزن، ترتیب، تنظیم، موزونیت، آہنگ اور وقفوں میں سمو دیتا ہے۔ یہ نظام شاعری کا قالب بھی کہلاتا ہے اور اسلوب بھی۔ اسی سلسلے میں اردو شاعری کا دامن دنیا کی بیشتر زبانوں سے اگر زیادہ وسیع اور ہمہ گیر نہیں ہے تو ان سے کسی طرح کم بھی نہیں ہے۔ اس میں فن شعر کے مختلف اسالیب کا شاید ہی کوئی ایسا پیمانہ رہ گیا ہو جسے اظہار کا ذریعہ نہ بنایا گیا ہو۔ اردو شاعری کے اس نظام میں عربی شاعری کے عروض، فارسی کے اوزان اور ہندی کے پنگل کی مختلف النوع بحریں شامل کر کے ایسے وسیع اور نادر اسالیب اختیار کئے گئے ہیں کہ اس میں ہماری زبان کے تمام ممکن الفاظ ہمارے خیالات کی صد رنگ اڑانیں۔ ہمارے جذبات اور احساسات کی تمام ہلکی اور گہری لہریں گرفت میں لائی جا سکتی ہیں۔ شخصیت اور اہلیت و نااہلیت کا رونا البتہ ازل سے فن کار کی قسمت میں ہے۔ اور آپ کو کون روک سکتا ہے کہ آپ ہر بحر سے خارج مصرعہ لکھ کر اور شاعری کو نثر سے خلط ملط کر کے بھی شاعری کی تنگ دامانی کا رونا روتے رہیں۔

اردو شاعری کے اسالیب اور اظہار بیان کے اس وسیع دامن میں آپ کو اتنے سانچے مل جائیں گے جن کی مثال کسی ایک زبان میں ملنا دشوار ہوگی۔ اصناف کا سوال ہے تو غزل، مثنوی، قصیدہ، رباعی، قطعہ، مرثیہ، واسوخت، مسلسل غزل، گیت، دوہے، سلام، نوحے اور غیر مردّف نظمیں کل نظر ہیں۔ جن کی بحور اوزان اور آہنگ ان کے نہ صرف انفرادی خصائص اور فضا کو نمایاں کرتے ہیں بلکہ موسیقی کی چند لہروں کی ترتیب سے ایک الگ مزاج

کی تشکیل بھی ہو جاتی ہے۔ اصناف سے قطع نظر اگر آپ اس میں مسدس، مثمن، مثلث، ترکیب بند، ترجیع بند، وغیرہ کو اور شامل کر لیجئے تو یہ نظامِ شاعری کسی دوسری زبان سے سنبھالے نہیں سنبھلے گا۔

اب اگر ان کا استعمال دیکھنے کا شوق ہے تو میر و غالب، آتش و مصحفی، مومن، حسرت، یگانہ اور فراق کی غزلوں، میر حسن، نسیم اور شوق کی مثنویوں، سودا، ذوق، محسن اور سحر کے قصیدوں، امانت اور جرأت کے واسوختوں، انیس اور دبیر کے مرثیوں، اقبال اور نظیر اکبرآبادی کی نظموں سے برتتے ہوئے آرزو لکھنوی کے گیتوں تک پہنچیے تو آپ کو معلوم ہوگا کہ اردو شاعری نے اپنا ایک ایسا فنی معیار قائم کر لیا ہے جو شاعری کو ادب کی دوسری اصناف سے ممتاز کرتا ہے اور ہمیں یہ باور کراتا ہے کہ ہم جو کچھ پڑھ رہے ہیں، وہ شاعری ہے نہ کہ آدھا تیتر آدھا بٹیر۔

آئیے اب یہ دیکھیں کہ شاعری کی اس عظیم روایت میں تجربہ کو کیا اہمیت حاصل رہی ہے اور وہ کس طرح قدیم سے جدید نظر آتا ہے اور پھر اسی روایت کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ اس کے لئے میں صرف ایک مثال دوں گا۔ اقبال کی شاعری اردو شاعری کی روایت میں ایک تجربہ تھی، وہ ایک اضافہ تھی، تنسیخ نہ تھی۔ تنسیخ سے صرف یہی نہیں ہوتا کہ آپ ماضی کے تمام سرمائے سے ہاتھ دھو لیتے ہیں بلکہ شاعری محدود اور سطحی ہو جاتی ہے اور چلایا اندھیرے میں ٹامک ٹوئیاں مارتی پھرتی ہے۔ اقبال کو اپنے خیالات کے اظہار کے لئے اسالیب کے وسیع سانچوں کی بھی ضرورت تھی، اور اپنے پیغام کو پہنچانے کے لئے مختلف پیمانوں کی بھی۔ اور ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اقبال کی شاعری اپنے فکری نظام اور خیالات کی اعلیٰ سطح کے اعتبار سے اردو شاعری میں الگ کھڑی ہے۔ لیکن وہ اظہار کے سانچے وہی اختیار کرتے ہیں جو اردو شاعری میں پہلے سے مستعمل تھے۔ انہوں نے اس میں اجتہاد اس طرح کیا ہے۔ جب ہم قافیہ مصرعوں کو توڑنا ہوتا ہے یا بات کو آگے بڑھانا مقصود ہوتا ہے، تو وہ ایک شعر دوسرے قافیہ میں لکھ کر بدل دیتے ہیں۔ لیکن اس اجتہاد کو برتتے وقت وہ شاعری کے مقررہ اوزان اور اصولوں کا انحراف ہرگز نہیں کرتے۔ اسی طرح کی مثالیں آرزو لکھنوی اور عظمت اللہ خاں کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ اسی طرح یہ تجربے اردو شاعری کے اسالیب کا ایک حصہ بن کر اس کے حسن کو اور شاعرانہ خوبی کو مجروح کئے بغیر اس میں وسعت پیدا کرتے چلے جاتے ہیں۔ ہر قسم کے خیالات اور موضوعات کا اظہار تو ہر طرح مختلف اصناف میں کیا جا سکتا ہے اور وہ نئے اور پرانے بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن یہ ممکن نہیں کہ اصناف کی محدود خصوصیات کو ترک کر کے ان کو کسی خاص صنف یا فن سے متصف بھی قرار دیا جائے۔ شاعری اگر شاعری نہیں ہوگی تو

نثر ہوگی۔ اور نثر میں بھی وہ ناول ہوگی، افسانہ ہوگی، ڈراما ہوگی۔ مگر اس پر شاعری کا اطلاق اسی وقت ہوسکتا ہے جب وہ شاعری کی مقررہ اور بنیادی خصوصیات کی حامل ہوگی۔ اب آیئے شاعری کے موضوع اور مواد کی طرف۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مختلف اصناف اس وقت تک کوئی اہمیت اختیار نہیں کرسکتیں۔ جب تک اس میں واضح خیالات اور احساسات کا عنصر شامل نہ ہو۔ لیکن احساسات اور خیالات انسان کا ایک مشترک سرمایہ ہیں۔ وہ اپنے اظہار میں کسی خاص ہئیت کو لے کر نہیں پیدا ہوتے۔ وہ اصناف کی طرح مختلف اشکال میں تقسیم نہیں ہوا کرتے۔ وہ گفتگو کے بے ربط اسلوب میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ تحریر میں یہ مربوط شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اور شعر میں آہنگ اور موسیقیت کے ساتھ جنم لیتے ہیں۔ لیکن یہ بہت ضروری ہے کہ خیالات اور احساسات کے پیرایۂ بیان کے مطابق اس پر اسی فن کا اطلاق کیا جائے جس میں وہ ظاہر ہوتے ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مواد پر کوئی پابندی یا حد عائد ہوتی ہے یا نہیں۔ اس کو دیکھنے کے لئے ہم پھر اسی پیمانے سے کام لیں گے جس کو روایات اور تجربہ کا نام دیا گیا ہے۔ میں اس بات سے قطعاً متفق ہوں کہ احساسات اور خیالات بالکل نئے نہیں ہوسکتے۔ اگر ایسا ہوتا تو ہر تجربہ صرف ایک آدمی کے لئے مفہوم رکھتا مگر باقی سب اس سے محروم رہ جاتے۔ کسی تجربے کو ایک سے زیادہ محسوس کرنے والے ہی اس بات کا ثبوت ہیں کہ کوئی بات یکسر نئی ہوتی ہی نہیں۔ خیال کی حد تک مجھے یہ ماننے میں یقیناً تامل نہ ہوگا کہ وہ انوکھا ہوسکتا ہے۔ اس لئے شاعری میں اس کو بنیادی اہمیت حاصل نہیں ہے۔ لیکن احساسات ہرگز انوکھے یا نئے نہیں ہوسکتے۔ وہ ہمیشہ زندہ ہوتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ اس سے پہلے اظہار کی منزل تک آہی نہ سکے ہوں۔ لہٰذا ان پر نئے کا اطلاق جائز نہیں۔ ہوسکتا ہے کہ آپ کوئی نئی یا انوکھی بات یا احساس کا اظہار کرنا چاہتے ہوں۔ لیکن ایسی بات یا تو انسانی فطرت کے اقتضا کے خلاف ہوگی یا کسی انسانی رویہ کو مسترد کرتی ہوگی۔ ایسا خیال یا جذبہ ہم میں حیرت پیدا کرسکتا ہے اور شاید سنسنی بھی۔ لیکن ہمارا تخلیقی وجود اسی وقت اسے محسوس کرتا ہے اور اس سے تسکین حاصل کرتا ہے۔ جب کسی ایسے احساس کو شعر کے قالب میں ڈھال لیا جائے جس کے لئے ہمارے پاس پہلے سے مناسب الفاظ موجود نہ ہوں یا وہ اس سے پہلے اظہار میں نہ آیا ہو" اور یہی چیز شاعری میں تجربہ کہلاتی ہے۔ اس کی مثال یوں لیجئے کہ انیس نے ایک خیال اپنے اس شعر میں باندھا تھا

انیس دم کا بھروسہ نہیں ٹھہر جاؤ • چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

اسی خیال کو ذرا سے تصرف کے ساتھ اقبال نے ایک مصرعہ میں اس طرح پیش کیا۔

تو شب آفریدی چراغ آفریدم

اور غالباً فراق کا شعر ہے۔

یہ میکدہ یہ سیاہ خانۂ جہاں یہ رات

کہاں چراغ جلاتے ہیں لوگ اے ساقی

ان تینوں مثالوں میں ایک خیال سے کام لیا گیا ہے، جس میں چراغ زندگی اور قوت کی علامت ہے جو فطرت سے نبرد آزما ہے۔ مگر ان اشعار کے پس منظر میں جو الگ الگ احساسات اور جذبات کام کر رہے ہیں وہ اپنی ایک نئی دنیا ایک نیا جہاں معنی پیدا کرتے ہیں جس کا تعلق شاعر کی شخصیت سے ہے۔ اس طرح تین مختلف ادوار کے مختلف شعراء نے ایک خیال اتنے متنوع اور نئے طریقوں سے نظم کر دیا ہے، کہ اس میں جذبے کی تہہ داری ابھر کر ہمیں اپنے سحر میں لے لیتی ہے اور یہی وہ شعری تجربہ کہلاتا ہے جو سارے انسانوں کے لئے ایک تجربہ بن جاتا ہے جس کی تفسیریں ہر دور میں اپنے طور پر ہوتی رہتی ہیں اور نسلیں اس تخلیق کو اپنے معنی دے کر پسند کرتی رہتی ہیں۔

روایت کے معنی ہرگز یہ نہیں کہ جو خیال میر نے باندھا ہے آپ بھی اسے من وعن نقل کر دیں۔ یا ذرا سے رد و بدل میں اسلوب کا فرق پیدا کر کے دکھا دیں۔ اگر ایسا ہے تو عموماً چھوٹے شاعروں کے یہاں یہی ہوتا ہے تو وہ تکرار ہو گی۔ روایت نہیں ہو گی۔ روایت تو نام ہی ایک مستقل ارتقاء کا ہے۔ جو تجربہ ایک بار ہو جاتا ہے وہ روایت کی کڑی بن جاتا ہے۔ اور اس میں اگلی کڑی کا اضافہ کسی شاعر کی خلاقانہ قوت کی کسوٹی بن جاتا ہے اور اسی طرح شعری سرمائے میں گراں قدر اضافے ہوتے رہتے ہیں۔ روایت سے تو ہم تجربوں کو پرکھنے کا کام لیتے جو ادب کی صحت مندی کی دلالت کرتی ہے۔ ماضی کے ادب کے ایک سرسری جائزے سے اس بات کا پتہ چل جاتا ہے کہ اس کے کسی دور میں بھی کسی نسل نے پچھلی نسل سے اپنے رشتے منقطع نہیں کئے تھے بلکہ ان کو مضبوط کیا تھا۔ ماضی کے ہر دور میں ادب کا ماضی، حال، مستقبل الگ الگ خانوں میں نہیں بٹے تھے بلکہ ایک ہی نظام اور ایک ہی سلسلے میں مربوط تھے۔ اگر ہم ولی سے لیکر غالب تک شعری تاریخ کا ایک جائزہ لیں تو ہم یہ چند بڑے ادبی ادوار قائم کر سکیں گے۔ میر کا دور جس میں سودا، درد اور میر حسن جیسے لوگ شامل تھے، مصحفی کا دور جس میں جرأت اور انشا کا طوطی بولتا تھا۔ آتش کا دور جس میں ناسخ اور نظیر اکبر آبادی کا دور دورہ تھا۔ انیس کا دور جس میں دبیر اور دیاشنکر نسیم چمک رہے تھے۔ غالب کا دور جس میں مومن اور ذوق کا آفتاب چمک رہا تھا۔ غرض کہ ان تمام ادوار کو تقسیم کر کے ہی ان میں تقابل اور مقابلہ اسی وقت کیا جا سکتا ہے، جب ان کے

شعری تجربات کی اہمیت ذہن میں ہو۔ اسی طرح ماضی کا ادب حال کے ادب سے مل کر مستقبل کا ورثہ بنتا ہے۔ اور اسی سے روایت کی بنیاد پڑتی ہے۔ اسی جگہ روایت اور تجربہ ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم بن جاتے ہیں۔ اب رہ گئی یہ بات کہ کیا ہر تجربہ روایت کا ایک حصہ بن جاتا ہے؟ اس سلسلے میں صرف اتنا کہنا ہے کہ ہر تجربہ روایت ہی سے پھوٹتا ہے اور اس کا ہی ایک حصہ ہوتا ہے نہ کہ اس کی تنسیخ کرتا ہے۔ وہ خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ تجربے کے معنی "گھاس پھوس مینڈک" نہیں ہوتے۔ ناصر کاظمی نے اپنے بارے میں ایک بار ایک اعتراف بڑے اچھے انداز میں کیا تھا "کہ میرا کام نئی بات کہنا نہیں ہے۔ میر اور غالب نے جہاں کسی خیال یا احساس کو پوری تکمیل کے ساتھ پیش کر دیا ہے، اس کو ہاتھ لگانا حماقت ہے۔ البتہ جہاں تجربہ کچا رہ گیا ہے وہاں گنجائش نکلتی ہے کہ اسے پورا کر دیا جائے اور میں یہی کرتا ہوں۔" پہلی بات تو خالص تکرار کی ہوگی۔ لیکن دوسرے میں تجربات کی تکمیل کی گنجائش نکلتی ہے اگر یہ کام بھی آپ نے سلیقے سے کر لیا تو ادب میں جگہ بنا لی ورنہ اس سے چھوٹا کام نہ روایت قبول کرتی ہے نہ شاعری۔

شاعری اور کن چیزوں کا احاطہ کرتی ہے یہ میرا موضوع نہیں۔ لیکن مجھے یہاں پھر اقبال کا حوالہ دینے کی اجازت دیجیے۔ اقبال کی شاعری باعتبار موضوع اردو شاعری میں ایک الگ باب اور دور کی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن اس میں وہ کون سی خصوصیات تھیں جس نے اس جدید شاعر کو روایت سے متعلق رکھا، اور ہم جسے "جدید شاعری" کہتے ہیں اس سے علیحدہ رکھا —— اگر اس بات کا پتہ بھی آپ چلا لیں تو آپ کو شاعری کے زوال کے اسباب بڑی آسانی سے معلوم ہو جائیں گے۔ اقبال تک اردو شاعری اپنا بہترین سرمایہ دے چکی تھی۔ وہ ایک عظیم اور زندہ روایت کی شکل اختیار کر چکی تھی۔ جو بڑے تجربوں کی منتظر تھی۔ لیکن افسوس کہ جدید شاعری کے ریچھ نے شاعری کے درخت پر الٹا چڑھنا شروع کر دیا۔ یہ اس کی فطرت کی تبدیلی تھی یا اس کو زبردستی اسی راہ پر چلایا گیا تھا۔ اس کا فیصلہ میں آپ پر چھوڑتا ہوں۔ لیکن اگر آپ کی آنکھ سوتے سوتے کھل جائے اور آپ کو کمرے کی تمام چیزیں چھت سے الٹی لٹکی ہوئی نظر آئیں تو آپ پر جو کچھ گزرے گی وہ مجھ پر جدید شاعری سے گزرتی ہے۔ دراصل اردو شاعر اور بقول آپ کے روایتی شاعر زندگی کو ایک اکائی سمجھتا تھا۔ اسے زندگی سے کوئی شکوہ نہیں تھا۔ اور نہ وہ زندگی کو اپنا قرضدار سمجھتا تھا، کہ اس کو زندہ رکھنا چاہے گی تو زندگی خود رکھے گی ورنہ اسے زندہ رہنے سے کوئی تعلق نہیں ہے —— وہ زندگی سے محبت کرتا تھا اور زندہ رہنے کو ایک فریضہ سمجھتا تھا۔ اسی لئے وہ ادب کو بھی ایک اکائی ایک فریضہ سمجھ کر تخلیق کرتا تھا۔ یعنی اپنی شخصیت کا مکمل اظہار کرتا تھا۔

شخصیت کے اظہار میں، نہ صرف احساسات اور خیالات کا اظہار، کمال فن، لہجہ و رویہ، روایت کا شعور اور حال کی سچی عکاسی ہوتی تھی بلکہ شاعران علامات کا بھی لاشعوری طور پر اظہار کرتا تھا جو اس کی قومی تہذیب اور خصائص کو نمایاں کر دیتی تھیں۔ اس طرح ہر شاعر اپنی شاعری میں اپنی زندگی، اپنے زمانے، اپنی فکری بلندی، اپنے زمانے کے احساسات، اپنے معاشرے کی خصوصیات اور قومی خصائص کا اظہار ایک کامیاب اور مکمل اکائی کی صورت میں کرتا تھا۔ یہ فیصلہ کرنا آج کے بقراطوں کے لئے بھی دشوار ہے کہ غالب کا مخصوص نظریۂ زندگی کیا تھا۔ اس لئے کہ وہ کوئی نظریۂ زندگی پیش نہیں کر رہا تھا بلکہ اپنی شخصیت کا اظہار کر رہا تھا۔

شخصیت کے اظہار کا اصول ان سب کے لئے کسب کمال کی بنیاد بھی تھا اور زندگی بسر کرنے کا بھی۔ انہوں نے زندگی کو کبھی خانوں میں نہیں بانٹا تھا اور نہ اسے اپنی محرومیوں کا ذمہ دار قرار دیا تھا۔ زندگی کو الگ خانوں میں بانٹ کر ان میں سے کسی ایک کو زندگی کی تعریف اور اس کا مقصود قرار دینا انہیں آتا تھا۔ ہو سکتا ہے کہ اس طرح سوچنے میں جدید فن کاروں کا قصور کم ہو اور معاشرے کی بدلتی ہوئی اقدار کا زیادہ ہو سکتا ہے کہ جب شاعر محرومیوں کا شکار ہو تو اکائی کا تصور بکھر جاتا ہو اور وہ اپنے ٹوٹے پھوٹے اور ریزہ ریزہ احساسات کے کسی گوشے میں پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہو۔ مگر معاشرے کے ایک حساس اور رخود نگر فرد کی حیثیت سے فنکار کو اس سلسلے میں ہرگز قابل معافی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ جس طرح کہا جاتا ہے کہ اپنے معاشرے کو قبول کرنے کے لئے ضرور کوئی سانچہ بنانا پڑتا ہے۔ جس طرح اشتراکی نقطۂ نظر زندگی کا اسم بن گیا یا فرائڈ کے انکشافات سے زندگی کی نئی تعبیریں ڈھونڈی گئیں۔ اسی طرح ہمیں یہ بھی معلوم کرنا ہوگا کہ وہ کونسا لمحہ تھا جب زندگی کی اکائی کا تصور بدلا، اور وہ مختلف ناموں اور خانوں میں بٹتی گئی۔ جب تک آپ اس موڑ کا پتہ نہ چلالیں گے، اس وقت تک آپ کو یہ معلوم ہو سکے گا کہ ادب ادب کے بجائے نیا اور پرانا کب سے ہونے لگا اور کب سے وہ اشتراکی ادب نفسیاتی ادب، جنسیاتی ادب، اسلامی ادب، پاکستانی ادب، قومی ادب اور تعمیری ادب کے روپ دھارنے لگا ہے۔ جبکہ رودکی سے لیکر غالب تک جو ادب پیدا ہوا تھا اس کو کون کون سے خانوں میں بانٹا گیا تھا۔ اگر مولانا روم کی شاعری اسلامی تھی تو کیا حافظ کی شاعری اسلامی نہیں تھی اور اس وقت کون سے نقادوں، مفسروں اور محتسبوں نے یہ ثابت کیا تھا کہ مولانا روم در اصل اسلام پر ایمان رکھتے تھے اور حافظ نہیں رکھتے تھے۔

مجھے معلوم ہے کہ آپ اس کی ذمہ داری جھٹ سے "مصلح حضرات" پر ڈال دیں گے اور کہیں گے کہ انہوں نے ایک بھرپور اور بنیادی تصور کو محدود اور رنگین شیشوں سے دیکھنا شروع کیا تھا اور اس کو مختلف ٹکڑوں اور خانوں میں

بانٹ دیا تھا۔اس طرح ادب میں مصلح اور معاشرہ سدھار پیدا ہوتے چلے گئے اور شعر کہنے والے ناپید ہوتے گئے یہاں تک کہ ہر آدمی کا اپنا ایک الگ زاویہ نظریۂ زندگی اور افق بن گیا۔اس سے سب کچھ تو ہوا مگر وہ چیز ختم ہو گئی۔ جو ایک شاعر کی بھرپور خواہشات۔خیالات و جذبات اور مکمل شخصیت کو پیش کرتی تھی۔جدید شاعری اسی موڑ سے اپنے سفر کا آغاز کرتی ہے۔

اور غالباً اب یہ بات ہر طفلِ شیر خوار کی سمجھ میں بھی آ گئی ہو گی کہ شاعری کو خانوں میں بانٹنے کی سب سے پہلی کوشش جدید شاعری کے پیش رو اور جدید تنقید کے امامِ اول حضرت الطاف حسین حالی کی محنتوں کا نتیجہ تھی۔انہوں نے قومی شاعری کا نعرہ بلند کر کے شاعری کو ایک مخصوص سانچے میں بند کر دیا تھا۔اس کے بعد یہ سلسلہ رومانی شاعری، مارکسی، شاعری اور فرائیڈین شاعری کی صورت میں ظاہر ہوا (غزل اس لئے قابلِ اعتنا نہ ٹھہری کہ اس پر کسی خاص موضوع کا ٹھپہ ایک سرے سے لگایا ہی نہیں جا سکتا تھا) چنانچہ شاعری کی یہ تقسیم ۱۹۳۶ء کے بعد دو نمایاں ترین رجحانات میں ابھری۔ان میں سے ایک نے نظریہ کو اہمیت دی اور دوسرے نے نفسیاتِ انسانی کو ــــ ایک نے ادب کا منصب مقصد قرار دیا۔دوسرے نے جمالیاتی اہتزاز کو۔ایک کو مارکس کی رہنمائی کا فخر حاصل ہوا۔دوسرے کو فرائیڈ کی۔ایک نے ترقی پسند تحریک کا قالب اختیار کیا دوسرے نے حلقۂ اربابِ ذوق کا۔ان کے انڈے بچے بہت بعد میں پیدا ہوئے لیکن بڑی عجیب بات یہ تھی کہ ان دونوں تحریکوں نے اپنی دانست میں قدیم شاعری کے مردے کو ہمیشہ کے لئے دفن کر دیا تھا اور اس سے گلو خلاصی حاصل کر لی تھی لیکن واپسی میں ایک کے ساتھ مردے کا جسم تھا، اور دوسرے کے ساتھ روح، اور دونوں اس بات پر مصر تھے کہ دیکھنے والے صرف اسی کے حصے کو زندہ تسلیم کریں اصلی اور پوری شاعری کے دعویدار دونوں تھے۔لطف یہ تھا کہ جس نے اردو شاعری کی روح سے انکار کیا تھا اس نے روایتی شاعری کے اسلوب اور ہیئت کو قبول کر لیا اور جس نے ہیئت اور اسلوب پر ضرب لگائی تھی اس نے روایتی شاعری کے روبیہ کا اثبات کیا، دونوں کی بدبختی یہ تھی کہ وہ نہیں جانتے تھے کہ ہم کس اکائی کے دو جز ہیں اور کس اکائی کی تنسیخ کر رہے ہیں، لیکن دونوں اپنے الگ الگ اجزا ہی کو اکائی سمجھنے پر مجبور بھی تھے اور مصر بھی۔

ان اکائیوں کی مزید تقسیم ۱۹۳۶ء کے بعد ہوئی، کیونکہ اسی زمانے میں ان تحریکوں نے دم توڑ دیا۔ان کی افراط و تفریط نے شاعری کو شاعری کی سطح سے بہت گرا دیا تھا۔ ۴۰ء کے بعد انفرادیت پسندی کا رجحان بڑھا اور اتنا کہ شاعری بہت پیچھے رہ گئی اور انفرادیت پسندی آگے بڑھ گئی۔جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ

ہر بوجھ بجھکڑ نے ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنالی، کسی نے شاعری کا وصف مصوری قرار دیا، کسی نے موسیقی کسی نے رقص کو شاعری کا موضوع بنایا، کسی نے سنگ تراشی کو، لیکن زیادہ تر لوگ شاعری کا اصل مقصد چونکانے کو سمجھتے رہے۔ یہ عجیب نسل تھی، جو شاعری کی تعریفیں تلاش کر رہی تھی، مگر ان میں سے شاعری کی تلاش کسی کو نہیں تھا۔

اس دور میں اگر شاعری میں کچھ اضافے ہوئے بھی تو غزل گوؤں کی حیثیت ہیں۔ اور میں بغیر نام لئے ہوئے کہہ سکتا ہوں کہ غزل نے ۱۹۳۶ء کی شاعری سے بھی فیض اٹھایا ہے۔ ادراک اور شعور کی وہ تبدیلیاں جو تاریخی ارتقاء کا نتیجہ تھیں، غزل تک اسی دور سے پہنچی ہیں، اور اس کے مزاج میں رچ بس گئی ہیں۔ روایت اور یہ تبدیلیاں ایک نئے راستے کو پیدا کر چکی تھیں جس پر ماضی کے گھنے درختوں کا سایہ ہے۔ ہر نیا دور اسی طرح پیدا ہوتا ہے، یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ ماضی کے ادب کی تاریخ ہمیشہ اسی موڑ سے دوچار ہوتی آئی ہے۔ دہلی اسکول کی شاعری جب مادی اور سیاسی تبدیلیوں سے متاثر ہوئی تو لکھنؤ اسکول میں مبدّل ہو گئی۔ ان کے مسائل ایک جیسے تھے لیکن ایک ہی دور کے یہ دونوں اسکول اپنی خصوصیات الگ الگ رکھتے تھے، وہ ایک دوسرے کی نفی نہیں کرتے تھے بلکہ انہوں نے ادب کے سرمائے میں ایک بیش قیمت اضافہ کیا تھا۔

دہلی اسکول کی پیچیدہ اور تہہ دار جذباتی کشمکش کا ردِ عمل تھی، لکھنؤ کی نشاطیہ شاعری، جہاں کے فن کار اپنی روح میں وہ خلا محسوس نہیں کر رہے تھے جو دہلی اسکول کے شعراء اپنے زوال میں محسوس کر رہے تھے اس لئے لکھنؤ اسکول کی ساری توجہ فن اور زبان و بیان کے پینترے بازی پر صرف ہو رہی تھی اس کی شاعری اتھلی اور سطحی شادمانیوں کے بل بوتے پر ایک لذتیت کا شکار رویہ رکھتی تھی۔ میں یہاں لکھنؤ اسکول کی قدر و قیمت نہیں گھٹا رہا ہوں، اس اسکول نے جتنے حیاتی تجربے کئے ہیں وہ دہلی اسکول کو کبھی نصیب ہی نہیں ہوئے۔ لکھنؤ کی شاعری کے بغیر اردو شاعری کا سرمایہ نصف رہ جائے گا، اور اس کے بغیر شاعری میں وہ رچا ہوا مہذب نشاطیہ لہجہ اور طنز اور ذکاوت کی وہ لطیف لہریں بھی معدوم ہو جائیں گی، جس نے ایک طرف آتش و یگانہ کو پیدا کیا ہے اور دوسری طرف اکبر الہ آبادی اور جوش ملیح آبادی کو۔

ماضی کے اس عظیم ورثے سے پاکستان کا ادب بھی محروم نہیں رہا، ہمارے یہاں بھی دو ادبی مراکز ایک نئے افق کی تعمیر کر رہے ہیں۔ یہ مراکز کراچی اور لاہور ہیں، اور اگر ادب کا کام مستقبل کا اندازہ لگانا۔ اور پیش گوئی کرنا ہے تو میں وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ پچھلے پندرہ سال کی ادبی جدوجہد یہ پیش گوئی کر چکی

ہے کہ کراچی اور لاہور کی شاعری دہلی اور لکھنؤ کی طرح دو اہم مراکز میں تقسیم ہوتی نظر آ رہی ہے۔ یہ تبدیلیاں صرف اتفاقی نہیں ہیں بلکہ اس میں کچھ اس شعوری کوشش کا بڑا دخل ہے جس سے لاہور کی شاعری میں نت نئے تجربات کا سیلاب امنڈ آیا ہے۔ اور ان کی ساری کوششیں چونکا دینے اور زبان و بیان کے تجربات پر صرف ہو رہی ہیں۔ لیکن یہ کوششیں لکھنوی اسکول کے زبان و بیان کے مقابلہ پر ایک بے معنی اور مضحکہ خیز صورت حال پیدا کر رہی ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ ان تجربات کے پیچھے کوئی گہرا جذبہ یا عمیق احساسات کی تبدیلیوں کی رو اور زبان کی مزاجدانی نہیں ہے۔ ان کے پاس ترقی پسند نظریے کے زوال کے بعد کچھ کہنے کو باقی نہیں رہا ہے۔ نہ ان کو احساسات کی سطح پر وہ شدت، نیرنگی اور جذبات کی تہہ داری ملی ہے۔ جس سے ایک تہذیب کی آبیاری ہوتی ہے۔

تقسیم ملک اس برصغیر کی سب سے اہم اور دور رس تبدیلی کہی جا سکتی ہے۔ لاہور اسکول کے بیشتر لکھنے والوں میں اس اعتبار سے زیادہ کھونے کا احساس پیدا نہیں ہوا۔ ان کو وہ چبھن وہ کرب اور وہ اذیتیں برداشت کرنی نہیں پڑیں جو احساسات کی سطح کے نیچے طلاطم پیدا کر دیتی ہیں اور پانے کا احساس اس لئے انہیں زیادہ نہیں ہوا کہ انسان بہت کچھ کھو کے کچھ پاتا ہے۔ لاہور اسکول کے سارے نئے لکھنے والوں کے تجربات اور ذہنی کاوشیں الفاظ کی ناپختہ کاری اور زبان و بیان کے بھدے سانچے تلاش کرنے میں صرف ہو رہی ہیں —— نئے سے نئے الفاظ تراش کر خوب صورت اور صوتی نغمگی رکھنے والے الفاظ بد سلیقگی سے برت کر جن کو ہضم کرنے کی توفیق ان میں نہیں ہے) وہ صرف نضا کا احساس دلاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہاں کی غزلوں میں ردیف کو اتنی اہمیت حاصل ہو گئی ہے کہ "بے پستاں فارسی، ہندی لسوڑا سانپ کا" والی ردیف کا مزہ آنے لگا ہے۔ یہی ردیف ان کے موضوعات متعین کرتی ہے۔ اور اسی سے وہ معنویت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

نظم کی حالت اس سے بھی گئی گزری ہے ان کے پیچھے کسی گہرے اور تہہ دار جذبہ کی لرزش یا احساس کی شدت اور تجربات کا وہ انوکھا پن نہیں ملتا جو بدلتے ہوئے شعور سے پیدا ہوتا ہے۔ ان میں وہ زندہ اور آتشیں رو نہیں ہے جو الفاظ میں بے ساختگی اور جان پیدا کرتی ہے۔ ان کی تنظیم کرتی ہے۔ انہیں پگھلاتی اور وسعت عطا کرتی ہے۔ ان شاعروں کی حد کمال بھدے الفاظ کی بازی گری، ہیئت کی مضحکہ خیزی اور خیالات کا وہ مجرد استعمال ہے جو الفاظ کا جزو نہیں بنتا۔ کیونکہ ان کی شاعری ان کی ذات کے اظہار کے لئے مجبوری نہیں بنی ہے اس لئے وہ الفاظ کے "کچے" مار کر احساس کا شکار پھانسنا چاہتے ہیں۔

اس کے برخلاف کراچی کے لکھنے والوں نے سب کچھ کھو کر وہ کرب اور اذیت پائی تھی جس نے ان کی

پوری شخصیت کو مسلسل بیکار بنا دیا تھا، ہجرت کے احساس نے ان کو چبھن اور الم عطا کیا، اور اسی تشنگی اور لگن کے احساس نے ان کی ذات کو بے کیفی کا شکار ہونے سے بچا لیا۔ ان کے محسوسات مردہ نہیں ہوئے تھے سان میں ایک نئی زندگی کی لہر موجود تھی۔ جس سے ان کی ذات ہر تجربے میں ایک تازگی گرمی اور والہانہ پن محسوس کر رہی تھی۔

اس لئے بہت سی کمزوریوں کے باوجود ان کی شاعری میں شدت کا احساس براہ راست ہوا۔ ان سانحوں کو تو جانے دیجئے انہیں تو آپ آسانی سے غزل سے متعلق کر دیجئے گا، لیکن وہ کون سا کارنامہ ہے جو کھوتے اور ٹوٹنے کے احساس سے ظہور میں نہیں آیا۔ شاہنامہ ایرانی قوم کو نشاۃ الثانیہ کا صحیفہ اس وقت لکھا گیا جب وہ بحیثیت ایک قوم بری طرح عربوں سے پٹ چکی تھی۔ اور دور کیوں جایئے اقبال کی ساری شاعری مسلمانوں کے زوال کا شدید ردِ عمل تھی، دہلی اسکول کی شاعری بھی اسی لئے بڑی گہری اور اثباتی رہی ہے کہ وہاں مغلیہ سلطنت کے تنزل و تباہی کے اثرات سب سے زیادہ نمایاں رہے تھے۔ غرض کہ کوئی کرب ہی تخلیقی عظمت کا سبب ہوتا ہے۔

ان دونوں اسکولوں کا یہی وہ بنیادی فرق ہے۔ جس نے لاہور اسکول کی توقعات کے برخلاف اسی کو لکھنو اسکول سے متعلق کر دیا اور کراچی اسکول میں دہلی اسکول کے تمام امکانات اجاگر کر دیئے۔ یہ الگ بات ہے کہ کراچی اسکول کے بہت سے نمائندے میر حسن اور مصحفی کی طرح لاہور میں موجود ہیں۔ اور لاہور اسکول کے بہت سے شاہ نصیر کراچی میں دادِ سخن دے رہے ہیں۔

ہمارے ادب کے جدید رجحانات

عتیق احمد

ہمارا ادب آج کس منزل میں ہے؟ یہ وہ سوال ہے جو ہر عہد کا ادب پڑھنے والا اپنے آپ سے کرتا رہا ہے اس لئے کہ ہر ہی عہد میں آنے والا "کل" "آج" سے زیادہ عزیز ہوتا ہے اور ماضی سے آگہی، حال کے شعور اور مستقبل کی نشاندہی ہی کچھ ادب کی منزل ہوتی ہے۔ لہٰذا اس بنیادی سوال کا سوال در سوال یوں مرتب ہوا کہ ہمارے عہد کا ادب عہد حاضر کے کن مسائل، کس شعور اور کس آگہی کا آئینہ دار ہے؟ اور یہ کہ یہ ادب کن انفرادی اور اجتماعی شاہراہوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ اور وہ اپنے معاشرے کے کرداروں کی کونسی داخلی اور خارجی کیفیتوں اور فکر کی کن نہجوں کو ہمارے سامنے لا رہا ہے؟

کسی عہد کی ادبی اور فکری تحریکیں یکایک معرض وجود میں نہیں آیا کرتیں۔ چنانچہ آج کے ادبی کم و کیف کا جائزہ ماضی کی ادبی تحریکیں اور ادبی معیار کے پس منظر کے بغیر سعی لاحاصل ہوگی۔

نئی نسل کی نسل ماضی کا سنہ آغاز لگ بھگ ۵۷ء ہے۔ ان کا سماجی، سیاسی، ثقافتی اور ادبی ورثہ کچھ شہنشاہی اور کچھ جاگیرداری کا ترکہ تھا۔ شاہی دور کی روایات میں شخصی مطلق العنانی کے جبر نے کچھ ایسا جمود پیدا کر دیا تھا کہ اس دور کی روایات کسی طور بھی بدلتے ہوئے معاشرے کا ساتھ نہیں دے سکتی تھیں۔ فکری سطح پر اس دور کے موضوعات شہنشاہ وقت کے عقائد، روح اور کائنات کا پُرہیبت تصور اور کائنات کے مخفی اسرار و رموز پر ایمان بالغیب سے آگے نہ بڑھ سکے۔ جس کا نتیجہ وہ نظریاتی ابہام اور فکری ٹامک ٹوئیے ہیں جس نے ادیب اور شاعر کو اپنے سامنے بے بس کر دیا اور اس کی تخلیق کائنات عموماً قصیدہ گوئی رہی یا اس کی اپنی ذات و کائنات عشق و عاشقی محبوب ترین موضوع۔ شہنشاہیت کا زوال جاگیرداری کے عروج کی داستان بنی تو فرد اور معاشرے پے بہ پے معاشی اور معاشرتی شکست و ریخت کے سیلاب سے گذر کر اقتصادی استحصال کے پھندوں میں جکڑے گئے۔ ادیب اور شاعر کے لئے اب یا خانقاہ اور حجرہ جائے پناہ تھے یا جاگیردار کی ڈیوڑھی۔ چنانچہ ادب کچھ خانقاہی خرابیوں کی نذر ہوا اور کچھ جاگیردارانہ عیاشیوں کا آئینہ دار بن گیا۔ ایک طرف اگر اس عہد کی ادبی روایتوں میں ترکِ دنیا، تصوف، دینیات کے پرچار اور جھوٹی اور غیر عملی اخلاقیت کا

رواج ملتا ہے تو دوسری طرف اس کی عین ضد روایات ہوس پرستی، شاہد بازی اور جنسی لذت پسندی اور امرد پرستی۔ میر تقی میر اور میر درد جیسا ایک صوفی اور بھگت شاعروں کو چھوڑ کر اس دور کا شاعر یا شدید طور پر دنیادار تھا یا یکسر دنیا سے بیزار۔ یہ تھا وہ پس منظر جس نے ہماری نسل ماضی کی اگلی نسل یعنی (۱۸۵۶ء کے بعد کی نسل) کو احتجاجی تحریکات بہم پہنچائے، سر سید کا فکری اور غالب کے فنی اجتہاد، اور نظیر کے اجتہاد اظہار نے آزاد، حالی، چکبست، اکبر، اقبال اور شبلی کی تحریروں کے امکانات پیدا کئے، اور فنی اجتہاد، باغیانہ طرز اظہار، آزاد خیالی، وطن پسندی، سائنسی نقطہ نظر اور منطقی طرز استدلال پر مبنی فکری اور روایتی روایات کو جنم دیا۔ ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی نے شاہنشاہی اور جاگیردارانہ ادوار کی یاسیت اور ناامیدی کے خلاف نیم سیاسی شعور اور تنقیدی رجحانات کے لئے راہ ہموار کر دی تھی چنانچہ "جدیدیت" کو اپنانے اور نیچریت" کو مشعل راہ بنانے کی رسم ڈال دی گئی۔ اس دور کا شاعر اپنے آپ پر رونا ہنسنا اور طنز کرنا سیکھ گیا تھا۔ ماضی کے فنی رجحانات، لایعنی قوافی کی تکرار اور ابہامی اور شاعرانہ ترنگوں، اظہار مقصد میں دانستہ مشکل گوئی اور ابہام کی جگہ سہل زبان، منظر کشی اور حقیقت پسندی نے لے لی۔ عبوری دور کا یہ معاشرہ اب اپنے سیاسی مصلح، سماج سدھار کارکن اور سماج ہمدرد ادیب کی انگلی پکڑ کر آنے والے عظیم سیاسی انقلابوں کی راہ پر چل نکلا تھا۔ یہ بیسویں صدی کا آغاز تھا۔

بیسویں صدی کے ابتدائی پچیس سال ہندوستان کی سیاسی اور اقتصادی زندگی میں اہم تبدیلیوں اور رستاخیز کے سال تھے انگریز کا لایا ہوا تعلیمی، سیاسی اور اقتصادی نظام عبوری مراحل سے گذر کر مضبوطی سے جکڑ چکا تھا۔ گورا حاکم کالے محکوموں سے اپنی نظر عنایت کا خراج وصول کرنے میں استحصالی اقدام پر اتر آیا تھا۔ ۱۸۸۵ء کی تشکیل شدہ انڈین نیشنل کانگریس، قومی امور میں ملکی نیابت کے لئے اپنے مفاہمتی اقدامات کی ناکامی کے سبب کٹر قوم پرست تنظیم بن چکی تھی۔ حصول مقصد میں مزید ناکامیوں نے کانگریس کو بال گنگا دھر تلک کی قیادت میں دہشت پسند تحریک کی شکل دے دی۔ تعلیمی پس ماندگی کے سبب ملک کی سیاسی اور انتظامی امور میں محرومی نے مسلمانوں کے اندر بھی اجتماعی تشکیل کا جذبہ بیدار کیا۔ سر سید کی علی گڑھ تحریک اور ۱۹۰۶ء میں مسلم لیگ کی داغ بیل نے اس خلا کو دوسری طرف بھی پر کرنا شروع کر دیا۔ دونوں طبقوں کی اس ذہنی اور شعوری بیداری نے قوم پرستی اور وطن دوستی کی تحریک کو نیا خون اور نیا ولولہ دیا۔ غیر ملکی حکمرانوں کی پیدا کردہ نت نئی سیاسی اور اقتصادی الجھنوں نے ہندو مسلم اتحاد کی شکل اختیار کرنا شروع کی مشترکہ طور پر چونکہ دونوں ایک ہی سیاسی ہتھکنڈوں اور اقتصادی الجھنوں کا شکار تھے۔ اس لئے دونوں کا نعرہ اور لائحہ عمل بھی ایک ہی تھا "انگریزوں سے نجات پاؤ"۔ جس کی ایک عملی شکل ۱۹۱۶ء کا میثاق لکھنؤ تھا۔ ۱۹۱۴ء سے ۱۹۱۸ء پہلی عالمگیر جنگ کا عرصہ تھا۔ زمانہ جنگ کی ضروریات نے

تیز رفتار ذرائع نقل و حمل، ڈاک تار کے جدید نظام اور نئی نئی مقامی صنعتوں کے قیام اور فروغ کی راہیں کھولیں۔ جنگ ختم ہوئی تو ایسے معاشی اور اقتصادی مسائل وجود میں آئے جنہوں نے بدیسی حکمرانوں کے خلاف جنگ آزما صفوں کی تحریک کو لڑنے کے نئے نئے زاویئے دے دیئے۔ صنعتی اداروں میں حقوق کی مانگ کا نعرہ اٹھا۔ ریل، تار، ٹیلیفون اور اخبارات کے فروغ نے مسائل کی تشہیر کو تیز رفتاری دی۔ ملک کے طول و عرض میں مسائل کی نوعیت مشترک بننے لگی۔ اندرون ملک ایک طرف تو پامالی حقوق کے خلاف تحریک تشدد چلی اور دوسری طرف ۱۹۲۰ء کی تحریک خلافت نے ہندوستان کی آواز کو پہلی مرتبہ بین الاقوامی مسائل کے حق میں اٹھنا سکھایا۔

تحریک آزادی کی شدت اور استقامت روی نے بالآخر حاکم اور محکوم کے درمیان افہام و تفہیم کی راہ کھولی۔ حکومت امن کی سمجھوتوں اور آئینی کارروائیوں پر مجبور ہوگئی۔ ۱۹۳۶ء کا سال برصغیر کی سیاسی افق پر اہم ترین نقطۂ آغاز ثابت ہوا پرولتاری اور کسان تنظیمیں اسی سال عمل میں آئیں۔ یہی وہ سال ہے جب کانگریس میں نیتاجی اور جواہر لال کی سرکردگی میں بائیں بازو کا قیام عمل میں آیا تھا جب پہلی ادبی تحریک کا جنم سال ۱۹۳۶ء قریب آرہا تھا۔ ملکی سیاست کے بہاؤ میں بھی تندی اور تیزی آتی چلی جارہی تھی۔ ۱۹۲۹ء میں بھگت سنگھ کی پھانسی نے بائیں بازو کی تحریک کو شعلہ جوالہ بنا دیا۔ ۱۹۳۰ء سے ۱۹۳۴ء کا دور مزدور تحریکوں کے فروغ اور عروج کا دور ہے۔ شدت عمل اور انتہا پسند فکری بہاؤ نے "ترک موالات"، سول نافرمانی، تشدد، عدم تشدد غرض ہر اقدام کو حقوق کی بازیافت کے لئے بازیٔ طفلاں بنا دیا۔ حصول آزادی کی دھن میں خون اور زندگی ارزاں ترین جنس دستیاب بن گئی۔ حاکم اور محکوم کھل کر ظالم اور مظلوم کی صفوں میں بٹ گئے۔ مظلوم کی دبی گھٹی سسکیاں شکوے شکایات سے گذر کر انقلابی نعرہ بن کر گونجنے لگیں۔ دائیں بائیں بازو کی تمام ذیلی تحریکوں کے اشتراک سے کمیونسٹ پارٹی نے "نیشنل فرنٹ" کے نام سے ایک متحدہ محاذ کھول دیا۔ ۱۹۳۴ء میں اشتمالی تحریک غیر قانونی قرار دی گئی تو حاکم اور محکوم میں کھلی بازی لگ گئی۔ یہی پابندی آخری کیل بن کر استعماریت کے تابوت میں ٹھکی تو اسے سربند کر گئی اور صبح آزادی کے در مقفل کی کلید یہی بنی۔

برصغیر کی سیاسی اور سماجی تاریخ میں بیسویں صدی کی ربع اول کی سیاسی اور اقتصادی نبرد آزمائی نے تحریر و تقریر کو بے باکی اور لہجہ میں ابال دیا۔ ۱۹۳۶ء اردو ادب میں سیاسی افق پر ۱۸۹۳ء کا ہمسال ہے کہ یہی سال حالیؔ کے "مقدمہ شعر و شاعری" کی طبع اول کا سنہ ہے۔ حالیؔ کے مقدمہ شعر و شاعری کی سب سے بڑی بدقسمتی یہ ہے کہ اس کے نصیب میں بعد کو مسدس حالی کا دیباچہ سمجھا جانا لکھا گیا تھا۔ شکستِ سیاسی کا اس سے بڑا المیہ بلیہ و شاید ہی عالمی ادب کے کسی دور میں کہیں ہوا ہو۔ یہ سعادت تو کچھ ہمارے ہی نصابوں کا کرشمہ بن سکتی تھی۔ بہرحال یہی وہ سنہ ہے جس نے اس ادبی بے باکی کو اولین راہ سجھائی کہ اس

کے ایک سال بعد ہی رنگین، ناسخ اور جرأت کی وہ انفعالی شوخیاں محبوب کی کنگھی، چوٹی اور محرم سے آگے کبھی نہ بڑھ
سکی تھیں۔ اور جاگیردارانہ عہد کے نمائشی اخلاقی بندشوں نے جنہیں تڑی پار کر دیا تھا۔ پھر روایت معتبر مانی گئیں۔ حالی نے
اظہارِ ادب کو جو جرأت بے باکی دی تھی اسی نے ۱۹۳۳ء میں بڑھ کر جنس کی روایات جلاوطن کے لئے اقلیم شعر و ادب
کی شہریت کا دروازہ کھولا۔ برسوں کی جنسی گھٹن انگارے بن کر نام نہاد اخلاقی بندشوں کو خاکستر کر گئی۔ پلک جھپکتے اخلاق کے
تمام جاگیردارانہ احتسابی ادارے "چراغِ آخرِ شب" بن کر جھلملانے لگے۔ اشتمالی تحریک پر ۱۹۳۴ء کی بندشیں ۱۹۳۵ء
کی ادبی تحریک کا روپ دھار گئیں۔ ۱۹۳۵ء میں الٰہ آباد کا اردو ہندی ادیبوں کا پہلا کھلا اجتماع، ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ کا دوسرا
اور ۱۹۳۶ء ہی میں ناگپور ساہتیہ پریشد کا تیسرا اجتماع ادب میں کھلے ذہن سے سوچ بچار کرنے اور اظہار کو کھلم کھلا
انقلابی لہجہ دینے کا پس منظری اشاریہ ہیں جنہوں نے ادب کو زندگی ہی کا ایک شعبہ قرار دیا اسے اپنے ماحول کا حقیقی
ترجمان بنایا اور ادب اور زندگی کے مقاصد میں ہم آہنگی پیدا کی۔

ادب، زندگی اور سیاست کی اس باہم آشنائی نے جس ادبی نسل کو جنم دیا، وہی ہماری نئی نسل کی پیش رو نسل
ہے اس نسل کی پشت پر ایسی ایسی فکری اور عملی فعال قوتیں تھیں جن کا ذکر اپنی جگہ ایک طویل حکایت دل نشیں ہے۔ محرکات
اور ہیجانات کی نشاندہی میں یہ طویل داستان آرائی ممکن نہیں۔ اجمالاً اس دور کو اپنے سامنے یوں رکھ لیجئے کہ ۱۹۳۵-۳۶ء
کا ہندوستان پیش رو ادب کا سب سے بڑا محرک سبب اور ہے جو اس وقت نوآبادیاتی طرزِ حکومت سے گزر
رہا تھا معاشرتی، معاشی اور اقتصادی میدانوں میں ملکی وسائل اور ذرائع کا استحصال اپنے شباب پر تھا لیکن بیرونی
سرمایہ کاری کی ہوس زرگری کے سبب مقامی محنت کے ذرائع استحصالی بندھنوں میں جکڑے ہوئے تھے، رجواڑوں
اور زرعی معیشت والے حصوں میں جاگیردارانہ لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم تھا۔ صنعتی اور زرعی دونوں میدانوں میں عوام کے دلوں
میں گھٹن اور نفرت پل رہی تھی۔ ملک کی سیاسی قوتوں کا پہلا نعرہ اسی نوآبادیاتی دور سے نکلا تھا۔ یہ نعرہ عوام کی آواز
بھی بنا اور مقامی صنعت کار کے ذہن کی گونج بھی۔ بیرونی سرمایہ کے خلاف ملکی سرمایہ بھی برسرِ پیکار ہونا چاہتا تھا تاکہ اسے بھی
قدم جمانے کو زمین ملے "ہندوستان چھوڑ دو" کی تحریک اسی وجہ سے برصغیر کے ہر طبقے کی مشترکہ جدوجہد بن گئی۔
شمال سے جنوب اور مشرق سے مغرب کی آخری سرحدوں تک سیاسی جدوجہد، آزادی کے نعروں اور انقلابی تحریکوں کی
گونج نے فاقہ کشی اور سسکتی بلکتی زندگی کو کچھ کر گزرنے کی سرشاری سے بھر دیا۔ ادب کا سرچشمہ زندگی ٹھہر چکا تھا ادبی اظہار
اور ابلاغ میں بھی یہی والہانہ پن اور سرفروشی آگئی۔ شعر اور سیاسی تحریکیں زندگی کی ترجمانی کے سبب موضوعات کا سرچشمہ بن
گئیں۔ ان موضوعات کا اشاریہ یوں مرتب ہوتا ہے۔

(۱) غیر ملکی سامراج کو ملک بدر کرنے کی تحریک چلی ـــــ ارباب وطن کی بے بسی ادب کا موضوع بنی۔

(۲) معاشی محنت کے استحصال کی حمایتی تحریک چلی ـــــ مزدور اور مزدور تحریک ادب کا موضوع بن گئے۔

(۳) جاگیردارانہ نظام کو ختم کرنے کی تحریک چلی ـــــ ادب میں ماضی کے جبری اداروں اور ماضی سے سرکشی کے رجحانات پنپنا شروع ہوئے۔

(۴) ہڑتالیں، دہشت پسند تحریک اور احتجاجی اقدامات کا آغاز ہوا ـــــ ادب کا لہجہ بھی احتجاجی ہو گیا۔

(۵) بنگال میں قحط پڑا ـــــ سرمایہ دارانہ ہتھکنڈوں کے خلاف شاعری کو غیظ و غضب کا لہجہ ملا۔ اور ادبی نقطۂ نظر میں انسان دوستی کے عوامل کارفرما ہونے لگے۔

(۶) قومی قیادت نے دوسری جنگ عظیم کا بائیکاٹ کیا ـــــ ادب میں فسطائیت کے خلاف محاذ کھل گیا۔

(۷) قومی سیاسی، اقتصادی اور تنظیمی اداروں کی تنظیم نو کی تحریک چلی ـ ادیب نے زندگی کے مسائل سے بے باکانہ آنکھیں چار کرنا سیکھیں اور ادبی صفوں میں تنظیم کا احساس پنپا۔

(۸) سیاسی اور اقتصادی شعبوں میں انقلابی اقدام کا دور آیا ـــــ ادب نے اپنے سماجی، اخلاقی، اور جنسی رویوں پر نظر ثانی کی اور انقلابی اقدام پر اتر آیا۔

یہ تھا وہ پس منظر، یہ تھی وہ تحریکیں اور ان کے موضوعات جو ہماری پیش رو نسل کو ملے برصغیر میں ایسا عہد ساز اور ایسا فکر و عمل انگیز دور کبھی نہیں آیا تھا۔ یہ دور زندگی کے ہر شعبے میں دلولہ انگیز فعال قوتوں DYNAMIC FORCES کا عہد تھا۔ ادب نے جس نیک نیتی سے ان قوتوں کا سہارا لے کر زندگی کا دامن پکڑا تھا اس کا حق ادا کر دیا۔ خامیاں اور جھول کہاں نہیں ہوتیں مگر اس ادبی دور نے اپنی خامیوں کے باوجود ہمارے ادبی سرمائے میں ایسے ایسے اضافے کئے ہیں جن کی گونج بہت دیر اور بہت دور تک ہماری نسل کو دعوت گوش و ہوش دیتی رہے گی۔ یہ ایسی ناقابل تردید حقیقت ہے کہ نئی نسل کا کوئی باشعور لکھنے اور پڑھنے والا اس باب میں دو رائے نہیں رکھ سکتا۔

اس حکایت دلپذیر میں بڑا رس اور بڑی وسعت ہے اور اس کا اعادہ ہماری نسل کے لئے ہمیشہ ہی سے لذت تقلب و ذہن اور گرمی احساس و گفتار کا محرک بنتا رہا ہے۔ یہی وہ سرمایہ بھی ہے جو پاکستان کے قیام کے بعد کی نئی ادبی نسل نے پایا، شعوری اور فکری سطح پر یہ ورثہ اتنا بھاری بھرکم اور اتنا عظیم تھا کہ نئی نسل اس کو عرصہ برت کر بھی اپنا زاد راہ بنا سکتی تھی مگر اس بیان میں ایک "مقام حیف" بھی آتا ہے جو لعبد کو نئی نسل کا مقدر بنا دیا گیا۔

اس مقام حیف کی نشاندہی دکھا میرے لئے شدید جذباتی طوفانوں سے گزرنا ہے۔ میں نے قیام پاکستان سے بہت

پہلے اس دور میں آنکھیں کھولی تھیں جب ادیب معاشرے کے ذہن و جسم کی متاعِ عزیز تھا اور ادیب خود ادیب کے لئے سرمایۂ فخر و امتیاز میں آپ سے اپنے دل کا چور چھپانا نہیں چاہتا۔ اس لئے کہ آج وہ لمحہ آ گیا ہے کہ ہم سب کو اپنے اپنے چور دلوں سے نکال پھینکنا ہیں کہ ان "چوروں" نے ہمارے ذہن اور ہماری شخصیتوں کو گھن کی طرح کھا ڈالا ہے اور ان سے جتنی جلد ہم میں سے ہر کوئی نجات پالے اتنا ہی اچھا ہے۔ آپ سب کی طرح میرے دل کا چور یہ ہے کہ ہم جو نئی نسل ہیں ہم نے اپنے سے پہلوں کی کئی روایات صلیب و دار کو محض سننے کی حد تک سنا اور اپنی کا جزو اور اپنی شخصیت کا حصہ بنائے بغیر اس کو اپنا سرمایۂ زندگی ہونے کا اعلان کر دیا۔ میں آپ سے صرف ایک بات پوچھتا ہوں۔ اور وہ یہ کہ کیا کپڑے کا وہ ٹکڑا جو آپ نے کسی بزاز کی دکان سے خریدا تو ہے لیکن آپ کے جسم کی تراش خراش کے مطابق نہیں سلا ہے اور نہ ہی آپ نے اسے پہنا ہے۔ کیا وہ آپ کا پیراہن بن گیا؟ آپ اس لباس پر اس حد تک تو تکیہ کر سکتے ہیں کہ وہ آپ کا لباس ہے اور وقت ضرورت آپ اس پر اپنی ملکیت کی رسید بھی دکھا سکتے ہیں لیکن اس کو صحیح معنوں میں آپ کا پیراہن بننے کے لئے آپ کے جسم کی سلوٹوں، آپ کے بدن کی طرز اور آپ کے بدن کی خوشبو یعنی آپ کی پوری شخصیت کے پسینے کے رچاؤ کی ضرورت ہے اس کے بغیر یہ لباس آپ کی ذات کا جز اور آپ کی شخصیت کا جامہ نہیں بن سکتا۔ یہی اس داستان کا مقام حیف ہے کہ ہماری نئی نسل نے اپنے پیش رو ادب کی روایات، اس کی طرز فکر اور اس کی جرأت جسم و جان طلب سے اپنی طرز کا پیرہن تراشنے اور زیب تن کرنے کی سعی کا اظہار ہی نہیں کیا۔ گو خارجی اسباب اور معاشری بندشیں بھی اس کی ذمہ دار ہیں مگر اس سے پیشتر کہ ان اسباب و علل کا جائزہ لیا جائے یہ بات کہے بغیر نہیں رہا جا سکتا کہ نئی نسل نے اس جرأت جان و دل طلب اور اس حوصلۂ ایمان و شعور شکن سے آنکھیں چرائی ہیں جو اسے ورثہ تھا ایک بڑی مقدس روایت کے طور پر منتقل کی گئی تھی۔ ابھی ہماری نسل کے جسم میں خون اور حرارت باقی ہے اور ابھی وقت ہے کہ ہم اپنے اس ورثے سے اپنا پیرہن خود تراش کریں لیکن ایسا نہ ہو کہ ہمارا جسم کاہلت اور بے ہمتی کے تقاضوں کے تحت ایسا ہو جائے کہ اگر ہم کچھ پچھتاوؤں کے تحت ایسا کرنے کی کوشش کریں تو ہمارے ڈھیلے ہوئے جسموں کا یہ لباس ہماری بدمذاقی کا اشتہار بن جائے پھر دیکھنے والا تو ہر عہد میں قبیلۂ کشتگان سے ہی پوچھتا چلا آیا ہے اور وہ جس نے کبھی یہ نہ جانا کہ کشتہ ہوتے میں کیا لذت ہے تو پھر وہ اس قبیلے کا فرد ہی کیا ہوا؟ یوں بھی یہ بہت سامنے کی بات ہے کہ شخصیت کے جس دھرم اور اعتماد کے لئے سیاست سے تجارت تک افراد نہ جانے کیسے کیسے پاپڑ بیل جاتے ہیں تو لکھنے والا اس دھرم اور اس اعتماد کو پھولوں کی سیج پر کیسے حاصل کر سکتا ہے؟

لیکن نئی نسل کی بدنامی کی یہ تصویر ایک رخی ہے۔ جہاں اس نسل نے چند تہمتیں خود اپنے سر دھری ہیں۔ ان سے

کہیں زیادہ تہمتوں کا بار اس پر لاد دیا گیا ہے۔ زندگی جو اس نسل کو ادب کے سرچشمے کے طور پر ملی۔ اس کا اب یہ حال ہے کہ آج کا لکھنے والا اس زندگی، اس کی روایات اور اس کی ثقافت کی خبر غزالانِ ویرانے سے پوچھتا پھر رہا ہے اور اس مجنون ستم کشتہ کی اسے کوئی خبر نہیں مل رہی ہے۔ قتلِ عمد کی یہ واردات اب سے لگ بھگ سترہ سال پہلے عمل میں آئی تھی۔

قیامِ پاکستان کی تاریخ ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء ہے اور قیامِ ہند کی ۱۵ اگست ۱۹۴۷ء۔ یہ دو دن دو تہذیبوں، دو ثقافتوں اور دو معاشروں کے درمیان NO MANS LAND کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس ملکیت غیر مقبوضہ کے ایک سرے پر ۱۳ اگست اور دوسرے پر ۱۶ اگست ہے۔ آج یہ سوچ کر کہ ۱۳ اگست چشم زدن میں کیسے ۱۴ اگست کا ماضی بن گیا۔ کچھ ایسی بے بسی کا احساس ہوتا ہے جس کا اظہار شاید آسانی سے ممکن نہیں۔ اور پھر ماضی بھی ایسا کہ جس میں صدیوں کا بُعد اور ہزاروں سال کی ذہنی اور جذباتی مسافت کے فاصلے کا احساس ہوا اور پھر ایک ایسا حال معرضِ وجود میں آیا جس کا ماضی یادوں اور یادداشتوں کی دھندلی تصویر بن کر رہ گیا۔ وہ حال جیسے جس کا کوئی ماضی نہ ہو۔ وہ حال جس میں آدرش کی شکست اور گم کردگیٔ منزل کا احساس حاوی ہو۔ شکست آدرش یوں کہ خود قرارداد پاکستان نے بھی کبھی چشم تصور سے "احمد" اور "رام" کے نام پر تقسیم اور ہجرت افراد کو نہ دیکھا تھا۔ اور گم کردگیٔ منزل یہ کہ ایک سیاسی زندگی اور ثقافت ایک بے نام سفر کی گرد میں اٹ کر رہ گئی۔ اس بے نام سفر کو کبھی فسادات کبھی غنڈہ گردی کا نام دیا گیا۔ کبھی ہجرت کا لیکن اس کا ایک ہی نام تھا اور وہ یہی کہ یہ ایک بے نام سفر تھا۔ ایک بے مقصد راہ نوردی تھی۔ اپنے اس بے نام سفر میں ہم اپنی عزیز ترین متاع، اپنی ثقافت اور تہذیب کو بھی خارزاروں میں گھسیٹے پھرے۔ تہذیبیں اور ثقافتیں ہرگز وہ "جاں دادۂ ہوائے سر رہ گذار" نہیں ہوتی ہیں کہ گلیوں گلیوں ان کی نعش کو ہوائے رہگذر دینے کے لئے کھینچے پھرا جائے۔ ہماری اگلی ادبی نسل کے ادیب اس بات کو سمجھتے تھے۔ انہوں نے اپنے مافی الضمیر کو کتنے ہی کنایوں اور پیرایوں میں ادا کیا۔ فسادات کا موضوع فسادات کی واردات سے ہٹ کر انسان دوستی تہذیب دوستی اور ثقافت پسندی کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے تھا اس عرصے میں لکھنے والوں نے چھوٹی موٹی تہذیبی، ثقافتی اور اخلاقی قدروں کا اعادہ محض جنت گم گشتہ کے سوگ میں نہیں کیا تھا۔ فسادات کے ادب میں اکثریت ان تحریروں کی تھی جن میں ماضی کے اس سرمائے کو مستقبل کے شریف آدمی اور شریف معاشرے کے استعارے کے طور پر استعمال کیا گیا تھا۔ ۱۹۵۰ء کے وسط تک فسادات ہمارے ادب کا واحد موضوع رہے

خون اور آگ کے طوفان بلاخیز سے گذری ہوئی انسانیت جب کسی حد تک حواس مجتمع کر سکی تو ادب نے نئے موضوعات کی جستجو کی۔ ادب کا کوئی موضوع اب زندگی سے ہٹ کر نکالنا لکھنے والے کا اپنے آدرش سے روگردانی تھا۔

نئی مملکت کے نئے نئے وجود اور غیر متوقع حادثات اور تباہی نے زندگی کو گھٹا کر جیسے بے آب بنا رکھا تھا۔ ایک ایسا ماحول جس میں زندگی ابھی خود اپنی ہی تلاش میں ہو، ادب کو کیا موضوعات دے سکتی تھی؟ نئے ماحول میں لکھنے والے کے لئے یہ حقیقتاً کچھ ایسا لمحۂ امتحان تھا کہ وہ جو لکھنے لکھانے کی رسم و راہ نہیں پہچانتا۔ اس کے لئے اس کا تصور ممکن نہیں ہے۔ ملک نیا نیا تھا۔ زندگی کے تمام شعبے لٹ پٹ کر تہہ و بالا ہو چکے تھے، لکھنے والے کا ذہن کچھ اور ہی فضا کچھ اور ہی روایات کو دیکھ برت چکا تھا۔ انقلاب لانے والی شورا شوری ابھی تک اس کے گوش و ذہن میں گونج رہی تھی۔ وہ خود بھی ایک بڑے انقلاب کی خاطر عزت و ناموس کی جان طلب بازی لگا کر آیا تھا۔ اس کا خون گرم اور جذبات بھڑکے ہوئے تھے۔ ادھر زندگی بے وجود تھی۔ ذہن و قلب کی یکلخت تبدیلی انسان کے قبضۂ قدرت سے باہر کی چیز ہے۔ عقل پسند ذہن زندگی کی رہنمائی کا کام واہموں اور شگونوں کے سپرد نہیں کر سکتا۔ نئی اور پرانی نسل کا ایک متحدہ محاذ ۵۸ء کے لگ بھگ ایک مرتبہ پھر سے زندگی کی منتشر اقدار اور فعال قوتوں کی شیرازہ بندی اور ادب کی ڈھیلی پڑتی ہوئی گرفت کو مضبوط اور موثر بنانے کے لئے قیام میں آیا۔ ادب کے انقلابی رول کی تجدید کا ایک منشور تیار کیا گیا۔ اس مطمح نظر کا خاکہ کچھ اس طرح سے تھا۔

(۱) ہر ممکن قربانی کے عوض ادب اور تہذیب کی مشترکہ روایات اور اثاثے کی حفاظت ہونی چاہیئے۔

(۲) عوامی سیاسی جمہوریت کی بقا کے لئے جد و جہد کی جائے۔

(۳) معاشی مساوات کے حق میں اور معاشی بے انصافی کے خلاف جنگ کا اعادہ کیا جائے۔

(۴) رائے عامہ کی تربیت شعوری انقلابی اقدار کی روشنی میں کی جائے۔

(۵) غیر ملکی سامراج کی بالادستی اور جاگیردارانہ آئیڈیالوجی کے خلاف مہم چلائی جائے

ان خیالات اور مقاصد کو سامنے رکھ کر ایک صحت مند اور فعال متحدہ محاذ کا قیام ایک بار پھر سے ادب میں ماضی کی ہماہمی اور چہل پہل کا نقیب بن کر سامنے آیا۔ ادبی صفوں کو از سر ترتیب دیا گیا۔ ابھی یہ قافلہ اپنے سفر پہ روانہ نہ ہونے پایا تھا۔ ابھی اس کے منشور کی روشنائی بھی خشک نہ ہونے پائی تھی کہ نہ جانے کس طلسم گر نے وہ شعبدہ کھیلا کہ اس گھر کو اپنے ہی چراغوں سے آگ لگ گئی۔ ایک سوچی سمجھی سازش کے تحت اس نسل میں پھوٹ کے بیج بو دیئے گئے جو اپنی وراثت نسل کو ابھی انگلی پکڑ کر چلا بھی نہ پائی تھی۔ اس شعبدہ بازی کا راز بڑی حد تک سمجھ میں آگیا ہے اس داستان ہوشربا کو پھر کبھی کے لئے اٹھا رکھتا ہوں۔ یا یہ بھی ہے کہ شاید ہمارے درمیان سے کوئی اور اس کو طشت از بام کر دے میں اس کا حق اپنے حق میں محفوظ رکھنا چاہتا۔ اس کے نتائج اور عواقب کی تشاندہی

البتہ اپنی بساط بھر میں اپنے ذمے لیتا ہوں۔

ہماری بزرگ نسل کا بٹوارہ بظاہر بڑا سنجیدہ اور عقل پسند بٹوارہ تھا۔ ان میں سے ایک گروپ نے اپنے آپ کو راتوں رات خالص پاکستانی بنا ڈالا۔ ظاہر ہے کہ وہ جو یہ راتوں رات ماہئیت قلب کی تبدیلی کا شعبدہ دکھانے میں پہل نہ کر سکے۔ ان کی نظر میں غیر پاکستانی رہ گئے۔ خالص پاکستانی ادب کے ان سرپرستوں کے ایک الگ محاذ کا قیام عمل میں آیا اور ایک نیا منشور لیں مرتب کیا گیا۔

(۱) پاکستان کے وجود کا فکری اور فنی اظہار کیا جائے۔

(۲) گرد و پیش کے ہنگامی حالات ہی کو زندگی مان کر ادب کا مستقبل موضوع بنایا جائے۔

(۳) کشمیر کے الحاق اور استصواب رائے کے حق میں ادبی مہم چلائی جائے۔

(۴) سماجی عینیت SOCIAL IDEALISM کو ادبی فلسفہ بنایا جائے۔

(۵) ادب کی بنیاد سیاسی نہیں مذہبی مسائل پر رکھی جائے۔

(۶) ادب میں علاقہ واریت REGIONAL ISM کو فروغ دیا جائے۔

یہ اس منشور کا وہ خاکہ ہے جس کو میں نے اپنی یادداشت سے نہیں بلکہ اس گروپ کے ترجمان "نیا دور" (زیر ادارت ممتاز شیریں و صمد شاہین) کی تحریروں سے مرتب کیا ہے۔ الفاظ میرے بھی ہیں اور ان کے بھی۔ بہرحال اس منشور کے تحت ہماری ادبی تاریخ کے ابتدا ہی میں ادبی سالار دو قبیلوں دو مکتبۂ فکر میں بٹ گئے۔ بات اگر صرف اتنی ہی ہوتی تو کوئی بات نہیں تھی کہ دنیا کے ہر جدید ادب کے مدرسۂ فکر رہتے چلے آئے ہیں۔ یہ دونوں مکتبۂ فکر ایک دوسرے کی ضد ہوتے ہیں لیکن ایک دوسرے کی تقویت کا سبب بھی۔ اپنے یہاں معاملہ اس سے بالکل الگ تھا۔ یہ دو گروپ ایک دوسرے کی ضد ہی رہے اور کبھی ان میں سے ایک دوسرے کے لئے اخلاقی تقویت کا سبب نہ بن سکا۔ بلکہ نتیجتاً بہتان تراشی کا سیلاب امنڈ پڑا۔ اس صورت حال کی اصل سنگینی یہ تھی کہ چند روز پہلے یہ نسل ایک ہی عقیدے کی قائل ایک ہی مقصد نظر پر مجتمع اور ایک ہی لائحہ عمل کی پیروکار تھی۔ اور پھر وہ دن بھی آیا کہ ان میں سے ایک خالص پاکستانی بن گیا اور دوسرا غیر ملکی ایجنٹ۔ ایک محب وطن قرار پایا اور دوسرا وطن دشمن۔ ایک کا ادب تعمیری اور دوسرے کا تخریبی ثابت ہوا۔ ایک کو وطن کی حصار حسین ملی اور دوسرے کو حصار زنداں۔ اس شعبدہ بازی کا تماشہ ظاہر ہے کہ اس نسل کو بھگتنا پڑا جس کے لئے بٹوارے سے پہلے متحدہ نسل کبھی [illegible] کے لئے ادب کا [illegible]

تخلیق کا معیار تھی۔ اور پھر جب یوں ہوا کہ اعتبار ادب اور معیار تخلیق ہی آپس میں دست و گریباں ہو گئے تو اس کچے ذہن کے لئے نہ ادب کی کسی آئیڈیالوجی پہ اعتبار رہ سکا اور نہ نقد تخلیق کا کوئی معیار۔

تخلیق ادب کیلئے یا معاشرے کی باشعور زندگی اساسی ڈھانچہ فراہم کرتی ہے یا پھر بے شعور زندگی کو خوش آئند اور باشعور سانچے میں ڈھالنے کا فکری لائحہ عمل۔ ان دونوں کی عدم موجودگی ادبی بانجھ پن کو جنم دینے کے سوا اور کچھ نہیں کر سکتی۔ کسی بھی نئے معاشرے اور نئی مملکت کے نقطہ آغاز سے باشعور زندگی پہلے سے اندازمیں موجود نہیں ہوا کرتی ہے اس خلا کو زندگی کے بنانے اور سنوارنے کا عقلی اور شعوری لائحہ عمل ہی پر کرتا ہے ہماری بزرگ نسل کی آپس کی چپقلش نے نئی نسل کو دوسری نعمت سے بھی محروم کر دیا۔ ادب زندگی سے ہٹ کر تنقید زندگی پہ اتر آیا۔ اس دور میں جو کچھ لکھا گیا وہ نہ اسلامی ادب ہے نہ ملی اور نہ پاکستانی۔ بات یوں ہے کہ ادب جب اپنے فکری محور یعنی زندگی سے ہٹے گا تو وہ یا تو ماضی کی بھول بھلیاں یادوں پہ اتر آئے گا یا بے سرو پا واہموں اور تنگ نظری کی ہفت محل سراؤں میں کسی سات منزلہ کے خیالی دلدلے ڈالے گا۔ ادب کی یہ دونوں تخلیقات بہر نوع مجہولیت کے سوا اور کچھ نہیں۔

ترقی پسند نسل تو اس بات میں یوں معذور تھی کہ ہر ہر قدم پہ اس کو وطن دشمنی اور غیر ملکی ایجنٹ ہونے کے خطابات کا جگتان بھگتنا پڑ رہا تھا دینی عالم انکا تھا جنہوں نے اسٹیبلشمنٹ سے وفاداری کا حلف نامہ لکھ کر دیا تھا۔ دینے کو اسلامی ادب اور پاک ادب کے نعرے دیئے گئے لیکن مسئلہ یہ تھا کہ لکھیں تو کیا؟

شدید رنگ جنگ میدان شعر و ادب میں تھا۔ لکھنے والی نسل بڑی بدنصیب تھی جس کو اسکے بزرگوں نے گھٹی میں گروہ بندی اور پگڑی اچھالنے کی ریت دی۔ یہی وہ مرحلہ تھا جب اس کچے ذہن کی نسل کے ادبی شعور اور تہذیب ذہن و دماغ کا صحیح وقت تھا بزرگوں کی چپقلش و تردید کر گزرنے اس نسل کی بڑی تعداد کو نا عقلی اور بگاڑ اچھل کر کی راہ پر لگا دیا پھر بزرگ نسل کی سرپرستی میں تہذیب کے ساتھ ساتھ ہر نئی نسل کے ذہن اور شعور کی ترویج میں عصر حاضر کا خارجی ماحول بھی اہم کردار ادا کرتا ہے ہر عہد کے خارجی ماحول کے دو دائرے پر قائم ہوتے ہیں ایک ماضی کی اقدار و روایات کا پیمانہ دوسرا حال کی رفتار جو یکطرح سے عہد رفتہ کے اقدار و روایات کے پیمانوں کو ترقی اور پرکھتی ہے نئی نسل کا عہد تو اس باب میں جنم کو رہ کے پیدا ہوا تقاضا بات یہ ہے کہ کچھ سیاسی مصلحتوں کچھ اقتصادی دباؤ اور کچھ اخلاقی جرأت کے فقدان نے غیر منقسم برصغیر کی ہر مشترک روایت اور قدر کو تقسیم کی جذباتی تلخی نے کچھ یوں دو نیم کر دیا کہ نئی فضا میں انکا اعادہ تو کیا انکا ذکر بھی شجر ممنوعہ بنا دیا گیا۔ ادب کی روایات شعور پرور بھی اندھے کی اس لاٹھی کی زد میں آ گئیں۔

ان کڑوی حقیقتوں اور دل شکن ماحول میں وہ نسل بھی ابھری جو پاکستان کی نئی ادبی نسل کہلاتی ہے یہی وہ نسل ہے جو اپنی بزرگ نسل سے اس معاملہ میں بہت بدنصیب تھی کہ اسکا ہر قدم اسکی ہر سوچ پر پہرے تھے اس کا ذہن بیقرار اور اسکا فکر مصلحت کے برعکس اسکی بزرگ نسل نے لیف دور کی تمام ناانصافیوں منفی تحریکوں اور آمرانہ اقدام کی بے دریغ پیروی کی۔ اس کی جرأت اظہار کو یہ سہولت اسکے اپنے دور کی بے باک اور انقلاب پسند سیاسی و معاشرتی قوتوں نے بہم پہنچائی تھی اسی پس منظر میں وہ اپنے معاشرے کا ذہن اور اس کی زبان بن گئے تھے لیکن نئے ادب کی یہ وہ نئی تر نسل تھی جسے آپ بڑھے دھڑ کی نیا ادب کہتے ہیں اس ذہن کے گرد دانتوں کا وہ حصار نہیں ہوتا ہے جو اس کی حفاظت کا ذمہ دار ہوتا ہے۔ یہ بوڑھا اور لپلپا ذہن ہماری اس رجعت قہقری کی پیداوار ہے جسے ہمارے مفاد پرست سیاستدانوں نے عصبیت پسند مذہبی قوتوں کے اشتراک سے نئے معاشرے کی ڈگر بنا دیا تھا۔

بات یہ ہے کہ معذرہ کی زندگی میں صحافت اور طویل المیعاد بنیادوں پر ادب تاریخ انسانیت کے پشیرادہ میں احتسابی اداروں کا رول بھی ادا کرتے ہیں۔ جن آزاد صحافتی اور ادبی روایتوں کی بنیادیں ہمارے آزادی کے دور اول میں ڈالی گئی تھی۔ وہ صحافتی بے باکی اور بے لاگ معاشری تنقید کی روایات تھیں۔ ادھر ادب میں انسان دوستی اور صلح وآشتی کے نظریات میں ایک نئے اور نرم تہذیب یافتہ انسان کا تصور تھا۔ یہ وہ دور تھا جب ہمارا معاشرہ فسادات کے خوں آشام لمحوں سے گزر کر آیا تھا۔ ان دنوں عزت، مرتبہ، دولت قوت، اختیارات غرض ہر انسانی قوت کا سرچشمہ اپنی بے ثباتی کا یقین دلا چکی تھی۔ افراد کے جذبات مجروح، دماغ زخم خوردہ اور دل کسی مفلس کا چراغ بنا ہوا تھا۔ پورے معاشرے پر کارگہ شیشہ گری کا گمان ہوتا تھا۔ قدم قدم پر ہر کسی نئی ٹھوکر کے خوف اور مزید جراحت دل کے احساس سے محتاط قدمی اور آہستہ روی کو شعار زندگی بنادیا تھا یہ ایک شریف، کشادہ دل اور غمگسار معاشرے کی ابتدا تھی، جس سے ایک خنک سایہ مستقبل کا اشاریہ تھا۔ ہر فرد معاشی، تہذیبی تمدنی اور اقتصادی خوشحالی کی ضمانت کے تصور سے سرشار تھا۔ یہ فضا بڑی حوصلہ افزا تھی۔ ادب اور صحافت نے بھی اس حوصلہ افزائی کے بل بوتے پر اپنی منتشر احتسابی قوتوں اور قوم کے مزاج کی ہر لحظہ متوقع بے راہروی کا حساب لکھنے کی رسم بدعت کیش کا آغاز کیا تھا۔ ادب جس بین الاقوامی کشادہ مزاجی، کشادہ روی اور مسائل کی آگہی سے صحیح آزادی سے پہلے مانوس و متعارف تھا اس کی تجدید کرنے لگا۔ نئی نسل کا لکھنے والا بھی نئی امنگوں کے اظہار اور نئے تجربات کو رقم کرنے پر آمادہ تھا۔ بے باک اظہار اور بے راہروی پر روک ٹوک کی روایات اسی کو ورثے میں ملی تھیں۔ لیکن پھر ایک نہیں بہت سی "اگر" اور "لیکن" اس کی راہ شوق میں سوالیہ نشان بنا کر نصب کر دی گئیں۔

ادیب کی صاف گوئی حق پرستی کو ہر موقع بے موقع وطن دشمنی اور حکومت دشمنی سے تولا جاتا رہا ہے۔ بات یہ نہیں ہے کہ ادیب بہر حال اور بہر قیمت وطن دشمن ہو کر ہی ادیب بنتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ لکھنے والا تو ہر دور اور ہر عہد کی ایک صدائے احتجاج ہوتا ہے۔ اسی احتجاج مسلسل کے نقوش اس کی وہ تحریریں ہوتی ہیں جسے ادب کہا جاتا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ وہ اسے اس احتجاج کا حق یوں بھی پہنچتا ہے کہ وہ اپنے کمال ریاضی سے اپنے عصر حاضر کے عوامی ذہن سے آگے کی بات سوچتا، دیکھتا اور لکھتا ہے۔ یہ کچھ وہ حق صداقت نگاری ہے جو ادیب کی متاع کل ہوتی ہے۔ میرے ذہن میں ادیب کی کسی سے دشمنی اس بنا پر سمجھ میں نہیں آتی کہ میرے ذہن میں اس کی دوستی اور وفاداری کا کوئی تصور نہیں ہے۔ بجز اس وفاداری کے جو لئے اپنے حق صداقت نگاری سے ہوتی ہے۔

اس ستم ظریفی کو کیا کہئے کہ ہمارے ادیب کی یہی برہم مزاجی ہمیشہ ہی سے ہمارے معاشرے کے لئے بھی وجہ برہم مزاجی بنتی رہی ہے اور ہمیشہ ہی وہ اپنی اس سنگ ولانہ روش رہ ہے ،، کو جھٹلاتا بھی رہا ہے ۔ ہر ہر قدم پہ یہاں بھی باشعور لکھنے والے پر روک ٹوک کے قدغن عائد کئے جاتے رہے ہیں ۔ اور ہر بار ہی اس کی آزادی فکر و آزادی تحریر و تقریر کا ریا کارانہ اعلان بھی ہوتا رہا ہے ۔ اقرار و انکار کی اس کھینچا تانی نے بالآخر یہاں کے لکھنے والے کی آنکھوں سے وہ خواب چرا لئے جنہیں وہ دیکھنا چاہتا تھا ۔ رنگ آمیزی کا وہ ذوق ضبط کر لیا گیا جس کے اظہار پر اس کی انگلیاں مچلتی تھیں اور اس کے حوصلوں کا وہ دم نچوڑ لیا گیا جسے وہ معاشرے کی تعمیر میں کمال خلوص و محبت سے لٹا دینا چاہتا تھا ۔

اس جبر و احتساب کا صرف ایک ہی جواز تھا ۔ اور وہ یہ کہ اگر معاشرے کی دوسری تعمیری قوتیں آگے بڑھ کر وہ سب کچھ اپنے ذمے لیتیں جن کے خواب اس عہد کا ادیب دیکھ رہا تھا تو شاید وہ بڑی خاموشی اور ایثار کیشی کا مظاہرہ کر کے اپنے آپ کو اقلیم شعر و ادب سے جلاوطن کر لیتا ۔ لیکن ایسا نہیں ہوا ۔ اور جب یہ سب کچھ نہیں ہوا تو پھر آخر وہ بھی تو اپنے معاشرے اور ملک کے عہد تاریخ سازی سے گزر رہا تھا ۔ اونچ نیچ کے امکانات اس دور میں بھی تھے ۔ معاشری اور معاشرتی ناانصافیوں کے خدشات اس وقت بھی تھے ۔ محنت اور استحصالی قوتوں کے تصادم کا خطرہ اس وقت بھی تھا ۔ چور بازاری ، عصمت فروشی ، ذخیرہ اندوزی کے رجحانات اس ملک میں پنپ رہے تھے نفع خوری اور چور بازاری سے لے کر مسجد کے جوتے چوری تک غرض وہ سارا سامان ہماری مارکیٹ میں اس وقت بھی تھا ۔ جس کو دیس نکالا دینے کے صدائے احتجاج بلند کرنا اس دور کی نئی ادبی نسل کا حق صداقت گوئی و صداقت نگاری تھا پھر اس نے اس پر صدائے احتجاج بھی بلند کی ۔ مگر وہ پھر اسی اظہار برہم مزاجی اور صدائے احتجاج پر اقلیم فکر کی حدود سے جلاوطن کر دیا گیا ۔

نئے ادب کی منزل اور اس رجحانات اور نظریات کی کھوج میں ہیں اور ایسے ہی کتنے صد ہزار سخنہائے گفتنی ہیں جو ،، خوف فساد خلق ،، سے نہ جانے کتنی بار ناگفتہ رہ چکے ہیں ۔ اور ہر لکھنے والے نے اسی بہانے ان سے آنکھیں چرائی ہیں ۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارا معاشرہ نئے لکھنے والوں سے کچھ یوں برتاؤ کر رہا ہے ۔ گویا وہ ایک سود خور ہے اور جب کسی ادیب کا عہد اس اوچھے پن پر اتر آئے کہ وہ اپنے لکھنے والے کے جگر لخت لخت کو سود کی رقم سمجھ کر وصول کرتا چلا جائے ۔ اور اپنی اصل کی بقایا کا احساس اس کے ذہن پر مسلسل یوں حاوی رہے کہ وہ جو کچھ وصول کر رہا ہے ۔ اس کی رسید تک نہ دے تو نتیجہ پھر یہی ہوتا ہے کہ ایسے معاشرے کا لکھنے والا ایک نہ ایک دن اس سود خور کے ڈر سے اپنا حلیہ بگاڑ لیتا ہے ۔

نئی نسل کا ایک گروہ وہ بھی ہے جو بالآخر اپنا حلیہ بگاڑ ہی بیٹھا۔ اب کبھی آپ کو اس کے سر پر امریکی، انگریزی، فرانسیسی اور جاپانی پیرس کی لمبی سی ٹوپی نظر آئے گی اور کبھی اس کے بدن پر قبائے ایران ہوگی اور کبھی قبائے توران۔ اس کے ذہنی تجربوں کی جولانگاہ بھی ایران و توران کی بانگیں ہیں۔ یہ وہ ہیں جو اپنے عہد کی اصل اور سود و زیاں ہی سے کر سر پوش ہیں۔ ان کی شاعری کبھی صوتِ محض کا تجربہ ہے اور کبھی آہنگ و لفظِ مجرد کا تجربہ۔ ان کی کہانیاں ایران کے افسانے جیسی بے معنی اور بے روح روحانیت کے ایسے تعویذ ہیں جن کی تہہ در تہہ بے نقش و بے حرف وہ سادہ کاغذ ہے جس پر عقل و آگہی کا عکس بھی نہ پڑا ہو۔ یوں بات اس نہج پہ ہیں کی جاتی ہے جو کبھی داستان گوئی کا لہجہ تھا۔ لیکن جب گرہ ہی میں مال ہی نہ ہو تو پھر ملمع آخر کس شے پر کیا جائے! ہماری نئی نسل کا یہ گروہ شعور و اظہارِ عہدِ حاضر سے کچھ اپنے اکھاڑے کے استادوں کی پینترہ بازیوں کے سبب کٹ کر رہ گیا ہے۔ یہ جس اثاثے کے وارث بنائے گئے ہیں اس کی پوری شعوری اور فکری اثاث اتنی ہے کہ اس سے عہدِ حاضر کا صعود بھی بمشکل ہی سے لوٹایا جا سکتا ہے۔ اصل کی تو بات ہی بیکار ہے۔ شعورِ عصرِ حاضر کے فکری اثاثے سے محروم الارث یہ پود اساطیری داستانوں کی تمام تر تجربہ سازی کے باوجود اپنے معاشرے کی وہ نامراد پود ہے جو نہ اپنے عہد کا مافی الضمیر ہے۔ نہ اس کی آواز بلکہ یہ تو خود اپنے روح کی پکار تک بھی نہیں ہے۔ ان کے یہاں ایک خود ساختہ اور پرپیچ تصنع ہے جس کا جا و بیجا اظہار صرف ان کی اپنی ذات کی اہمیت کو تسلیم کراتا ہے۔ اس پود کی سب سے بڑی خوش قسمتی یہ ہے کہ اس کی ایسی باتیں شائع کو انتہائی ذاتی مسرتیں اور وہ ہر خرافات کو نامِ ادب دے رہی ہے۔ اس نسل کا ذہن یہ ہے کہ جب ان کی یادہ گوئی معاشرے کے باشعور اور سنجیدہ ذہن سے داد نہ پا سکی تو اس نے اس ذہن کی شخصیتوں کو (جو اتفاق سے ان کی بزرگ نسل بھی ہے) آدھا مرد ثابت کرنے کے جنون میں اپنی ادبی ولدیت ہی کو مشکوک بنا دیا۔

اب ان کو کون یہ بتائے کہ وہ جس عہد کے فرد ہیں یہ عہد ان ذہنی نابالغ ٹوٹیوں کا عہد نہیں ہے کہ اس کا فرد اساطیر داستان اور بے معنی لفظی گورکھ دھندوں کے نام پر ادب کی دنیا میں اپنے آپ کو منوا سکے۔ یوں بھی اب ادب میں تجریدیت کے پرستاروں اور تجربہ کرنے والوں کی آنکھیں پکاسو کے اس اعلان کے بعد کھل جانی چاہئیں۔ جو اس نے حال ہی میں اپنے تیس سالہ تجریدی تجربوں کی وضاحت میں یہ کہہ کر اس تحریک کے پرستاروں کے منہ پر طمانچہ مار دیا ہے کہ اس کا یہ تمام فن مشق فضول ہی تھی۔ یہ عہد ایسے ہی نہ جانے کتنے ڈھکوسلوں کے پرستاروں کی دل شکنی کا دور ہے۔ ان معنی میں یہ عہد بڑا بے رحم عہد ہے کہ اس میں صرف اس کی اپنی آہنی صداقتوں کے سوا اور کوئی قدر کوئی صداقت معتبر نہیں ہے۔ اس عہد کی اس

بے اعتباری ہی کو اگر آج کا فنکار اپنے فن کی اساس بنانے سے آگے نہ بڑھ سکا تو اس کی نہ جانے کتنی کاوشیں دریا برد ہو جائیں گی

اس اعتباری دھوم دھڑکوں کی نسل سے ہٹ کر کچھ ایسے بھی خاموشی سے تخلیقی عمل میں معروف لوگ ہیں جو صلے اور ستائش سے بے پرواہ ہو کر اس عہد نامعتبر کا زہراب ہی اپنے لئے آب بقا بنائے ہیں۔ یہی وہ بھی ہیں جو اپنے معاشرے سے جلاوطنی کی زندگی گذار رہے ہیں۔ ان کی یہ جلاوطنی بڑی حوصلہ شکن اور دل دوز ہے لیکن ہر دور میں کہیں نہ کہیں چونکہ یہ روایت عام ہے۔ اس لئے یہ کسی بھی باشعور فنکار کے لئے وجہ ہذیان گوئی بھی نہیں ہے۔ ہمارے ادب میں یہ گروہ بہت مختصر اور گنے چنے افراد کا قافلہ ہے لیکن یہ تعدادی کیفیت کی نوع بھی نئے عہد کے تقاضوں کو سمیٹنے اور ان پر پورے اترنے میں ہمارے لیے وجہ تسکین یوں نہیں ہے کہ عہد حاضر بیک وقت شدید مطلانی قوتوں کا عہد ہے جو اپنے سمجھنے والے سے مسلسل آنکھ مچولی کھیلتا ہے۔ مثبت رجحانات اور منفی طرز عمل کی یہ آنکھ مچولی بڑی عجیب و غریب ہے۔ اس میں امن عالم کی خاطر نقض امن کا کھیل کھیلا جاتا ہے۔ یہاں امن اور تعمیر کی پیغامبری پل بھر میں میلوں زمین کو پانی کر دینے والے مہلک ترین اسلحہ سے کرائی جاتی ہے۔ یہ عہد جو پھول کھلانے کا عمل ریڈیائی شعاعوں کے سپرد کر چکا ہے اور مساوات فرد کا اعلان نسلی فسادات اور سکالے پر گوروں کی بالادستی کے حق میں توپ و تفنگ کے دھانے وا کر دیتا ہے۔ یہ عہد فرد کی آزادی تقریر و تحریر کی پشت پناہی زبان بندی کے احکام سے کرتا ہے یہ وہ عہد ہے جو ہر اثباتی قدم میں نفی کو اپنی اساس بناتا ہے۔ مطلانی قوتوں CONTRADICTORY FORCES کا یہ عہد ایک ایسا عالمگیر دور ہے جس کے سامنے چھوٹا بڑا ہر معاشرہ بے وجود ہو کر رہ گیا ہے۔ ایسے بے وجود معاشروں میں قومی سیاست، قومی اقتصاد، قومی ثقافت اور قومی ادب کا نعرہ بے معنی ہو کر رہ گیا ہے۔ آج جہاں جہاں یہ نعرہ اٹھ رہا ہے کہ یہ نعرہ نفی سے اثبات کی طرف جانے کے رجحانات پر بند باندھنے کی سعی لاحاصل ہے۔ کوئی سمجھدار ادیب اس بہانے کو اپنے لئے فکر کا اساسی فلسفہ بنانے اور ماننے پر تیار نہیں ہو سکتا۔ ہماری یہاں کی بھی باشعور نسل نے اس گریز کو اپنانے سے انکار کیا ہے۔ ان کے اس انکار ہی میں ان کے عہد کے اثباتی اقرار کا شعور بھی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ابھی ان آوازوں پر ہمارے معاشرے نے کان نہیں دھرا ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ معاشرے کا یہ طرز عمل سدا یوں ہی رہے گا۔ آج کی پرنور اور پرشور خارجیت اپنے بطن میں یقیناً ایک گہری باطنیت پال رہی ہے۔ پرشور خارجیت کے اس طلسم نے آج ہماری موم شمع، تاج فانوس، اجلی چاندنی اور گداز نکہت کی ثقافت کو جو نرم روی، اور مرنجاں مرنج مزاجی، دلداری اور دلجوئی کے برتاؤں کا استعارہ بھی تھی

شکست دے دی ہے۔ ایسے عہد میں چند مدھم آوازیں جن کے گرد چکا چوند روشنیوں اور چنگھاڑنے والی بے ہنگم آوازوں کا جال ہے، بے اثر اور بے آواز نہیں کہی جا سکتی۔ اونچی آوازیں بھی بے وقار کھوکھلی اور غیر معتبر ہوتی ہے۔ آواز کا اعتبار اس کی للکار اور جھنکار میں نہیں اسکے لہجے میں ہوتا ہے ہماری نسل کا لہجہ بہت معتبر اور باوقار ہے۔ یہ اس عالمگیر نئی نسل کی کڑی ہے جو آج نہیں تو کل اس عہد کی سب سے بڑی، سب سے

باوقار اور سب سے معتبر آواز بننے والی ہے۔

علامتوں کے سرچشمے

ڈاکٹر سہیل احمد

لفظ سمبل (Symbol) جس کے لئے اب اردو میں علامت کی اصطلاح قبول کر لی گئی ہے یونانی لفظ (Symbolon) سے نکلا ہے اور خود یہ لفظ دو لفظوں (Sym اور Bolon) کا مرکب ہے پہلے لفظ کا مفہوم "ساتھ" ہے اور دوسرے کا "پھینکا ہوا" چنانچہ پورے لفظ کا مطلب ہوا جسے ساتھ پھینکا گیا۔ اصل یونانی مفہوم میں اس کا استعمال کچھ یوں تھا کہ دو فریق کوئی چیز مثلاً (چھڑی یا کوئی سکہ) توڑ لیتے تھے اور بعد میں ان ٹکڑوں کو دونوں فریقوں کے درمیان کسی معاہدے کی شناخت کا نشان سمجھا جاتا تھا تجارت کرنے والوں میں بھی اس طرح کی چیزیں کسی تجارتی معاہدے کی شناخت اور خرید و فروخت شدہ اشیاء کی تعداد کا تعین کرنے کے لئے استعمال ہوتی تھیں۔ اس طرح سمبل کا مطلب ہوا کسی چیز کا ٹکڑا جسے جب دوسرے ٹکڑے کے ساتھ رکھا جائے یا ملایا جائے تو وہ اس اصل مفہوم کو زندہ کر دے یا یاد دلا دے جس کا وہ شناختی نشان ہے۔ یونگی نفسیات کے مفسر ایڈورڈ۔ ایف۔ ایڈنگر جنہوں نے اپنی کتاب "ایگو اینڈ آرکی ٹائپ" میں مختلف حوالوں سے اس مفہوم کی طرف توجہ دلائی ہے کہتے ہیں کہ یہ معانی علامتوں کے نفسیاتی معانی کے بھی بہت قریب ہیں کیونکہ علامتیں ہماری اصل وحدت سے ہمارا رشتہ جوڑ دیتی ہیں گویا ہماری ذات کے اس حصے سے جسے ہم فراموش کئے ہوئے ہیں، یا لاکر علامتیں زندگی سے ہمارے انقطاع اور ہماری شکستگی کو مندمل کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ ایڈنگر صاحب کی بات سر آنکھوں پہ، نفسیات کی اس مسیحائی سے انکار نہیں مگر کبھی کبھی یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ صرف تہہ خانے کی مرمت کر کے یہ خوش فہمی تو نہیں ہو رہی کہ چھت کا شگاف بھی پر ہو گیا ہے۔

ہو سکتا ہے کہ میری اپنی ذات کی کسی نفسیاتی ضرورت ہی نے مجھے اس طرف مائل کیا ہو مگر پچھلے چند برسوں سے علامتوں کا مسئلہ میری ادبی اور تنقیدی کاوشوں کا مرکز بنا ہوا ہے۔ یہ سفر شاعری کی علامتوں کی تفہیم اور علامتی اظہار کی کھوج سے شروع ہوا خود شاعروں اور نقادوں کے مضامین میں نفسیات اور دوسرے علوم کے جو

جو حوالے آئے وہ اس کھوج میں رہنما بنے اور اس مسئلے کو سمجھنے کے لئے ان علوم کی شاہراہوں کی طرف مڑ گئے بعد میں داستانوں کے رموز پر کام کرتے ہوئے یہ شاہراہیں قدیم تہذیبوں کی پر اسرار کائنات کی طرف مڑتی گئیں۔ جس طرح شاعروں اور نقادوں کے مضامین نے علامتوں کی تفہیم کے لئے نئے علوم کی طرف رہنمائی کی تھی اسی طرح خود نئے علوم کے نمائندوں نے قدیم تہذیبوں کے مطالعے کا چسکا ڈالا۔ کیونکہ یہ عالم نتائج جو بھی نکالیں خود اپنی تہذیبوں کی طرف رجوع کرتے ہیں سفر در سفر کی یہ کیفیت ابھی جاری ہے۔ اس سفر سے میری اپنی ذات کو کیا ملا اس سے دوسروں کو شدید دلچسپی نہ ہو مگر میرے اپنے لئے یہ سوچنے کی بات ضرور ہے کہ میرا سفر جو بعض ادبی اسالیب کو سمجھنے کے لئے شروع ہوا تھا کیا مجھے اس ضرورت سے بے نیاز کر چکا ہے جی نہیں۔ روایتی تہذیبوں کے ماہرین کے حوالے نقل کر کے میں ان تہذیبوں کا عالم نہیں بن جاؤں گا میری کاوشوں کا ماحصل بس یہی ہونا چاہیے کہ میں اس پس منظر کی مدد سے کچھ ادبی اسالیب کے بعض گوشوں کو سمجھ سکوں اپنے بعض مضامین میں میں نے چند علامتوں کو اس پس منظر میں سمجھتے ہوئے جدید ادیبوں کے بعض رویوں پر اعتراضات کئے ہیں لیکن وہاں مسئلہ علامتوں کی مختلف سطحوں پہچاننے کا تھا سورج کو دیکھ کر آپ موم بتی تو کیا چاند تک کو بھی سورج نہیں کہہ سکتے۔ مگر اندھیرے میں جب روشنی کا کوئی دوسرا ذریعہ نہ ہو تو موم بتی ایک چھوٹا سا سورج بن جاتی ہے۔ جس سے انکار کرنا اندھیرے میں کھو جانے کے برابر ہے۔ روایتی تہذیبوں کے فنکاروں کو جو سورج ملا وہ ایک عظیم اجتماعی وحدت کا ثمر تھا۔ اس وحدت سے ٹوٹ کر اپنا سورج تلاش کرنا خود نئے فنکاروں کا اذیت ناک فریضہ بن گیا ہے۔ اس اندھیرے میں انفرادی تلاش کے اس سفر میں اگر کوئی فنکار موم بتی بھی تلاش کر لے تو اس کی ہمت کی داد دینی چاہیے اور کون کہہ سکتا ہے کہ عالمی ادب کے نئے نمائندوں نے تلاش کا یہ سفر نہیں کیا اور کچھ نہ کچھ بنانے کی، ڈھونڈنے کی کاوش نہیں کی۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ موم بتی مل جانے پر سورج کو یکسر بھول جانا بھی درست نہیں۔

ہمارے نئے ادب میں علامتوں کا مسئلہ ابتداء میں جدید شاعری کے حوالے سے پیدا ہوا چونکہ ان نظموں میں ابہام محسوس کیا گیا اس لئے ان کے شارحین نے اس کا جواب یہ دیا کہ ان نظموں کا ابہام علامتوں کی وجہ سے ہے۔ علامتوں کو سمجھ لینے سے یہ ابہام دور ہو سکتا ہے ان علامتوں کی تشریح فرائیڈ کی نفسیات کی مدد سے کی گئی مگر جب فرائیڈ کا علامتوں کی جنسی سطح تک تخفیف کرنے کا طریق کار خود نفسیات کے نئے مکاتیب فکر کے اعتراضات کی زد میں آیا تو یونگ دریافت ہوا۔ ترقی پسند تنقید کا رخ دوسرا تھا

ان کے لئے عموماً نئے ادب کے نمائندوں (میراجی - راشد) کی علامتیں تو مبہم تھیں یا وہ انہیں ہچکچاہٹ کے ساتھ
قبول کرتے تھے مگر ان کا کہنا یہ بھی تھا کہ علامتیں سماجی مفہوم میں استعمال ہوں تو ان کا جواز نکل آتا ہے۔ یہ ناقد
واقعیت کا مطالبہ کرتے تھے اس لئے براہِ راست اظہار کے قائل تھے چنانچہ فیض تک کا اسلوب بھی بعض دفعہ اعتراضات
کی زد میں آجاتا تھا کہ بات عوام تک پہنچانی ہے مگر استعارے کا سہارا لیتے ہیں خود جو فنکار علامتیں استعمال
کرتے تھے وہ بھی گومگو کے عالم میں رہتے تھے اور زیادہ تر براہِ راست اظہار اور استعاراتی اظہار کے
درمیان بھٹکتے رہتے تھے۔

پھر جدید شاعری کا زمانہ آیا، اب نفسیات کے ساتھ ساتھ کچھ لسانی فلسفوں کو علامت کی تفہیم کے لئے
استعمال کیا گیا۔ چونکہ علامت، زبان کا حصہ ہے اس لئے کہا گیا کہ خود زبان کی نوعیت پر غور کیا جائے کیسرر اور سوزین
لینگر کے اقوال دہرائے گئے۔ کچھ عرصہ گرما گرم بحثیں ہوئیں۔ پھر کچھ جدید تر شعراء نے استعارے کے خلاف
اور براہِ راست اسلوب کی حمایت میں یوں مضامین لکھے جیسے یہ کسی الیکشن کی مہم کا حصہ ہوں دوسری طرف ان
کے کچھ ساتھیوں نے انہیں ان کے پرانے مضامین یاد دلا کر لقمے دینے شروع کئے۔ اب نثری نظم کا دور دورہ
ہے۔ نثری نظم میں ابھی عموماً استعارے سے عاری سادہ زبان ایک خاص نوع کی تاثیر اور جذبات زدگی
ابھر رہی ہے اور علامتی اظہار کم ہے۔ لیکن ہے آگے چل کر اس دور میں بھی اس طرح کی شاعری سامنے آئے مگر ابھی تک
ایسا نہیں چنانچہ علامت نگاری کی بحث پچھلے کچھ برسوں میں علامتی شاعری سے زیادہ علامتی افسانے کے
حوالے سے سامنے آرہی ہے بلکہ ان افسانوں کے مداح ان کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ نظم معلوم ہوتے
ہیں۔ علامتی افسانہ نگاری کے جو جائزے شائع ہوتے رہتے ہیں انہیں دیکھتے ہوئے تو شاید سبھی افسانہ
نگاروں کو علامتی افسانہ نگار کہنا پڑے۔ اور علامت تو عام بول چال کی زبان کا حصہ بھی ہوتا ہے۔ پھر افسانہ
نگاروں کے ہاں کوئی نہ کوئی علامت کیوں نہ ملے گی مگر سوال یہ ہے کہ یہ علامتیں آئی کہاں سے ہیں۔ اکثر افسانہ نگار
اور شاعر اس سلسلے میں لاشعور یا اجتماعی لاشعور کا نام لیں گے اور کہیں گے کہ وہ یہ علامتیں غیر شعوری طور پر
استعمال کرتے ہیں مگر یہی فنکار یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ انہوں نے فرائیڈ اور یونگ کا مطالعہ کر رکھا ہے اور وہ
ان علامتوں کے معانی سے باخبر ہیں ادھر مرسیا ایلیاد کہتے ہیں ان علامات کو لاشعور کی پیداوار کہنا درست تو
ہے مگر اس حد تک جیسے یہ کہا جائے کہ مادام بوداری، ناجائز تعلقات کی پیداوار ہے۔ ظاہر ہے کہ
یہ حقیقت ناول کی جمالیات میں زیادہ اہمیت کی حامل نہیں۔ اب ذرا نئے ادب کی نئی علامتوں کو بھی دیکھئے

چلیں زیادہ تر علامتیں قدیم دیو مالائی کہانیوں، لوک داستانوں یا تاریخی حوالوں کے ذریعے ادب میں وارد ہوتی ہیں جس "نئے" مفہوم میں انہیں استعمال کیا جا رہا ہے اس کی بات آگے چل کر ہوگی۔ مگر اتنی بات کہی جا سکتی ہے کہ نیا ادب بڑی حد تک پرانی علامتوں کے سہارے چل رہا ہے۔ راشد کی نظم "سبا ویراں"، ہو یا انتظار حسین کی کہانیاں، انور سجاد کے افسانوں میں ہو (پرومیتھیس سسی فس سنڈریلا) یا سندباد حاتم اور اسی طرح کے

دوسرے کرداروں حوالہ بنانے والی تخلیقات، اسی ذیل میں آتی ہیں۔ تاریخی یا نیم تاریخی حوالوں سے آنے والی علامتیں ہمارے نئے ادب میں بکثرت ہیں پرانی اصطلاح میں اس طرح علامتوں کو تلمیحات کا نام دیا جاتا ہے۔ غزل میں اس ہیئت کے مخصوص تقاضوں کے تحت وہ ایک شعر کے دائرے میں کچھ اشاروں کی مدد سے تفکر اور احساس میں ردعمل پیدا کرتی تھیں مگر مثنوی اور بعض دوسری ہیئتوں میں ان تلازمات کو نسبتاً پھیلاؤ کے ساتھ بھی استعمال کیا جا سکتا ہے نئے ادب میں بھی یہ تلمیحات پھیلاؤ اور اختصار دونوں صورتوں میں آتی ہیں مگر بیسویں صدی کے اردو ادب میں اس طرح کی علامتوں سے کام لینے والے سب سے بڑے فنکار اقبال ہیں جنہوں نے ان علامتوں کا ایک وسیع نظام بنا دیا ہے۔ اب کائناتی علامتوں کی طرف آیئے۔ سورج، چاند، موسم، شجر، دریا، سمندر، فطرت کی لاتعداد چیزیں رموز کے طور پر بھی استعمال ہوتی آئی ہیں نئے ادب میں بھی جب یہ علامتیں استعمال ہوتی ہے تو وہ نئی نہیں ہوتیں بلکہ پرانی علامت کی کسی خاص شکل کے قریب ہوتی ہیں یا ان علامتوں کے متعلقات سے وابستہ ہوتی ہیں مثلاً شجر کی علامت ہے شجر اپنے طور بھی علامت ہو سکتا ہے اور اس کے متعلقات (پتے، پھل، شاخیں، تنا) بھی علامتوں کے طور پر استعمال ہو سکتے ہیں چنانچہ جن علامتوں کو عموماً نئی سمجھا جاتا ہے۔ وہ بس اسی مفہوم میں نئی ہو سکتی ہیں جس مفہوم میں فطرت ہر آن نئی ہوتی ہے بعض لوگوں کو نئی ایجادات اور نئی زندگی کی بعض چیزیں نئی علامتیں محسوس ہوتی ہیں اور بعض لوگ اس کی مخالفت کرتے ہیں یہ دونوں گروہ علامتوں کے مرکزی اصول سے ناواقف ہونے کا ثبوت دیتے ہیں جو لوگ بعض نئی چیزوں کو نئی علامتیں فرض کرتے ہیں وہ اس حقیقت سے ناواقف ہوتے ہیں کہ یہ اصولی طور پر کسی پرانی علامت ہی کی کوئی شکل ہیں مثلاً پل کا رمز بے شمار جگہوں پر وجود کی دو حالتوں کے درمیان رابطے کے طور پر استعمال ہوا ہے اب اصل چیز تو یہی مرکزی اصول ہے۔ اس کے لئے اگر قدیم زمانے کا لکڑی یا رسیوں کا پل علامت کے طور پر استعمال ہو سکتا ہے تو جدید دور کا کوئی پل کیوں استعمال نہیں ہو سکتا۔ اگر پرانے قصوں میں رخش کی علامت استعمال ہوتی ہے تو جدید زمانے کی کوئی سواری کیوں علامت نہیں بن سکتی ظاہر ہے کہ اصولی طور پر اس میں کوئی چیز مانع نہیں ہو سکتی البتہ دقت یہ ہے کہ قدیم علامتیں وجود کی جملہ سطحوں سے

مربوط ہوتی تھیں نئے زمانے کی چیزیں وجود کے بعض مراحل سے اوپر نہیں اٹھتیں اس لئے جلد ہی ان کا نیا پن دھندلا جاتا ہے اور ان کی آب و تاب مدھم پڑ جاتی ہے روشیک نے کہا ہے کہ ایک زمانہ تھا کہ معمولی سا ہوائی جہاز گزرتا تھا تو یورپی قصبوں کے لوگ باہر نکل کر اسے ایک عجوبے کے طور پر دیکھتے تھے اب ہر چند منٹوں کے بعد کوئی نہ کوئی جیٹ طیارہ ان کے گھروں پر سے گزرتا ہے مگر ان کے اندر کوئی لرزش پیدا نہیں ہوتی دوسری طرف الکے اپنے ایک نوحے میں سوال اٹھاتا ہے کہ "ہیلیز" ، "بادِ داستاں" ، کا لفظ کیوں پرانا نہیں ہوا۔ شاعر کے بعد شاعر اسے استعمال کرتا ہے مگر اس کی تازگی ختم ہونے میں نہیں آتی۔ اصل مسئلہ یہ نہیں کہ نئی چیزیں علامتیں نہیں بن سکتیں بلکہ یہ ہے کہ چیزیں وجود کی مختلف سطحوں کو کس طرح جوڑیں تاکہ مکمل علامت کہلا سکیں۔ اسی صورتحال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بعض روایتی مصنفوں نے یہ کہا ہے کہ انسان علامتیں تخلیق نہیں کرتا ان کے ذریعے تبدیل ہوتا ہے۔ علامتیں ہم سے بڑی ہیں کیونکہ یہ وجود کی مختلف سطحوں سے مربوط ہیں اور ہم ان کے ذریعے وجود کی اعلیٰ سطحوں کا ادراک کر سکتے ہیں۔

نئے ادب میں عموماً ہوا یہ ہے کہ قدیم علامتیں الٹ گئیں ہیں۔ زینہ بلندی کی طرف نہیں لے جاتا۔ پل راستے میں ٹوٹ جاتے ہیں۔ مذہبی اور اساطیری کردار اپنی قوت کھوئے ہوئے نظر آتے ہیں سلیمان سر بزانو ہے اور سبا ویراں۔ انسان جانور بن جاتا ہے بھول بھلیاں سے نکلنے کا راستہ نہیں ملتا۔ سواریاں منزل تک نہیں پہنچتیں اور زندگی کا شجر ٹنڈ منڈ درخت بن گیا ہے۔ یہ صورتِ حال نئی تو نہیں قدیم علامتوں ہی کی ایک معکوس شکل ہے جس کا ادراک خود قدیم حکمت میں بھی کیا گیا ہے۔ انسان کو جانور نئے افسانہ نگاروں نے تو نہیں بنایا یہ قدیم کہانیوں ہی کا ایک مرحلہ ہی تو ہے۔ بھول بھلیوں میں پھنسنا بھی خود انہی کہانیوں کا مرحلہ ہے پل سے لڑھک جانے کا منظر وہاں بھی ہے۔ مگر وہاں انسان گر کر سنبھل جاتا ہے اور ان عبوری مراحل سے نکل آتا ہے۔ نئے ادب میں عموماً یہ مرحلہ مستقل بن جاتا ہے نئے نقاد اس مرحلے کی تشکیل کرتے ہوئے جدید انسان کے روحانی خلا عظیم معاشرتی انتشار اور کسی مربوط تصورِ کائنات کے گم ہو جانے کا ذکر کرتے ہیں گویا نئے فنکار اس خلفشار کا عکس پیش کر رہے ہیں مگر براہ راست حقیقت نگاری کے اسلوب کے ذریعے نہیں بلکہ ایک نیم علامتی، پر اسرار، وحشت ناک فضا کے ذریعے۔ اس بات میں صداقت موجود ہے اور نئے ادب کی اس نوعیت سے انکار کرنا کسی اعتبار سے بھی درست نہیں۔ جتنے کرب اور اذیت سے نئے فنکاروں نے اس وحشت ناکی کی عکاسی کی ہے اس کی خوبصورت مثالیں جدید ادب کے اعلیٰ نمائندوں

کے یہاں مل سکتی ہیں بلکہ عامیانہ حقیقت نگاری سے کہیں گہرا تاثر اس طرح کی تحریریں چھوڑتی ہیں۔ مگر یہاں یہ بھی یاد رکھئے کہ یہ فنکار اس کے لئے قدیم علامتوں ہی کا سہارا لیتے ہیں چاہے وجود کی چند سطحوں کی ترجمانی کے لئے ہی یہی علامتیں ان کے فن میں ظہور کرتی ہیں یہ علامتیں ان سطحوں کی ترجمانی کے لئے بھی کام آسکتی ہیں کیونکہ وہ تو وجود کے نچلے سے نچلے مرتبوں سے متعلق بھی ہیں مگر کیا انہیں انہی مرتبوں تک محدود بھی سمجھ لیا جائے۔ اگر نئے فنکار یا جدید انسان کے لئے اپنی کیفیات اور واردات کے حوالے سے ان کے یہی مراتب اہم ہو گئے ہیں۔ تو کیا اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ علامتیں وجود کی اعلےٰ سطحوں تک نہیں پہنچا سکتیں، خود بعض جدید فنکار بھی دہشت ناک اور کرب ناک صورت حال کی ترجمانی سے اوپر اٹھنے کی کوشش کرتے ہیں اور عموماً سیاسی فکر کے حوالے سے اسے تبدیل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہمارے یہاں انسانی تقدیر جس طرح سیاسی تبدیلیوں سے وابستہ ہو گئی ہے اس لحاظ سے اس تلاش کے معنی بنتے ہیں۔ مگر ہوتا عموماً یہ ہے . . . .

کہ ایسے فنکار علامتی اسلوب سے نکل کر سیدھی سادی حقیقت نگاری کی طرف جا نکلتے ہیں اور اپنی علامت نگاری کو اس نئے مرحلے کے بیان کے لئے ڈھنگ سے استعمال نہیں کر پاتے یہ چیز بھی ہمارے فنکاروں میں عام ہے کہ وہ جن اسالیب کے خلاف بات کرتے ہیں عام طور سے اسی کا کسی دوسرے انداز میں شکار ہو جاتے ہیں اگر خود ترحمی اور رقت رومانی انداز میں سامنے آئے تو وہ اعتراض کرتے ہیں۔ مگر ان کی بہین علامتوں کے پیچھے خود ترحمی اور رقت کے عناصر کار فرما نظر آتے ہیں۔ وہ تبلیغ اور پراپیگنڈہ کو ادب کے لئے مضر سمجھتے ہیں مگر خود دوسرے انداز میں اسی کی طرف مائل دکھائی دیتے ہیں۔ خیر جدید انسان یا جدید فنکار بعض سطحوں سے اوپر اٹھنے کو تیار نہیں تو پھر کیا ہوا یہ علامتیں تو انہیں اس انتشار سے وحدت کی طرف بلاتی رہیں گی۔ یہ تو ماہرین نفسیات بھی بتا چکے ہیں کہ جدید انسان ان علامتوں کو محض شعوری سطح پر ہی بھولا ہوا ہے۔ اس کے لاشعور میں وہ زندہ ہیں اور جدید فنکاروں و جدید انسانوں کے خوابوں میں آتی ہیں تو ایک طرح کا پیغام بھیجتی ہیں — اس پیغام کا حقیقی مفہوم ہم کب اور کیسے سمجھیں گے یہ سوچنے کی بات ہے اور یہ چیز بھی سوچنے کی ہے کہ جن سطحوں کو ہم ان علامتوں کے اونچے درجات سمجھ رہے ہیں کیا ان سے اوپر کوئی سطح نہیں! — میں نے اپنے مضامین میں ان علامتوں کی نوعیت جاننے کے لئے روایتی حکمت کے ماخذوں کی طرف اشارہ کئے ہیں اور اس چیز کا بیان بھی کیا ہے کہ علامتی ادب کے اکثر بڑے ناقدوں نے اپنے نظریات کسی نہ کسی شکل میں انہی سے حاصل کئے ہیں۔ مگر ادبی تنقید کے دائرے میں دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ ان شاعروں اور ادیبوں نے اس مواد کو اپنے تخلیقی ذہن کی مدد سے کس طرح حسیاتی صورتیں

مہیا کی ہیں شاعرانِ علامتوں کے لئے کس طرح کے پیکر تلاش کرتا ہے۔ اس کی مثالیں میکیوڈی نے ییٹس کی نظموں کا تجزیہ کرتے ہوئے دی ہیں۔ ایک مثال دیکھیئے دائرہ اکثر روایتی دستاویزات میں تکمیل اور وحدت کی علامت ہے اور یہ بھی علامت کے طور پر ادب میں استعمال ہو سکتا ہے۔ خود ییٹس نے علامت کی اس اقلیدسی شکل کو بھی استعمال کیا ہے۔ اسی علامت کی ایک شکل انڈا ہے جو دائرے سے مشابہ ہے اور یہ بھی تکمیل اور وحدت، بلکہ کائناتی وحدت تک کو دکھانے کے لئے استعمال ہوا ہے (یہاں یہ بھی دیکھیئے کہ یہ علامت غالب کے ہاں کئی بار آئی ہے اور غالب وحدت الوجود کے بیان میں کتنی دلچسپی رکھتے تھے) دائرے اور انڈے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ دائرہ ایک تجریدی شکل ہے اور انڈے میں یہ شکل مجسّم ہو گئی ہے ییٹس نے اس شکل کو بھی کئی جگہ خوب صورتی سے استعمال کیا ہے۔ مگر یہ شکل بھی تجرید سے ذرا ہی دور ہے۔ میکوڈی کا کہنا ہے کہ تیسری سطح وہ ہے جہاں ییٹس نے اس علامت کے لئے ایسے پیکر ڈھونڈ لئے ہیں کہ علامت کی یہ سب شکلیں اس میں موجود ہونے کے باوجود یہ ایک نئی شکل بن گئی ہے اور یہ اس کی نظم "بازنطین" میں ہوا ہے جہاں یہ علامت اعلیٰ فنی قوت سے استعمال ہوتی ہے۔ علامتی فنکار کا حقیقی منصب یہی ہے کہ وہ اپنے دور میں ان علامتوں سے رابطہ قائم کر کے ان کے لئے تازہ اور مناسب پیکر تلاش کرے۔ ظاہر ہے کہ یہ پیکر کسی مصنوعی طریقہ سے نہیں متخیلہ کی قوت اور بہت سی دوسری چیزوں کی مدد سے آئیں گے ہم میں سے جو شاعر علامتوں سے دلچسپی رکھتے ہیں (میں خود کو بھی انہی میں شامل کرتا ہوں) ابھی تک عموماً علامت کا بیان کرتے ہیں ان کے لئے تازہ پیکر تلاش حاصل کر کے انہیں ایک نئی شکل دینے پر قادر نہیں ہوتے) مگر یہ احساس تو ہم میں ہونا چاہیے کہ فنی طور پر ہم ان علامات کو کس طرح استعمال کر سکتے ہیں۔ قدیم داستانوں میں "طلسم" کائنات کی علامت ہے۔ مگر دیکھنے کی چیز یہ بھی تو ہے کہ اس "طلسم" کا بیان کس کس انداز میں کیا گیا اور اس کی جزئیات اور تفاصیل کس کس طرح بیان ہوئیں۔ کائنات میں جتنی تازگی اور جتنا تنوع ہے۔ اس کے لئے مناسب طرزِ اظہار تلاش کئے بغیر کیا "طلسم" کی علامت اتنی موثر ہو سکتی تھی۔ کافکا کا "جرائم" یا "کاسل" کتنی بڑی علامتیں ہیں۔ مگر کافکا مقدمے یا قصر کی چھوٹی چھوٹی روزمرہ تفصیلات کس طرح بیان کرتا ہے اور وہ اپنے طور پر کتنی جاندار ہیں۔ کافکا کے اکثر مقلدوں نے مجہول فضا یا کسی علامت کو تو لے لیا مگر کافکا کا بیانیہ انہیں کچھ نہ سکھا سکا۔ چنانچہ ان کی تحریریں کھوکھلی لگتی ہیں۔ ہمارے نئے افسانوں کا بیانیہ خود نئے نقادوں کی جانب میں چند شاخوں کو چھوڑ کر کمزور ہے اور چند اشاروں سے پھیلا دیئے جاتے ہیں۔ چنانچہ بعض نقاد یہ بھی کہتے ہیں کہ ان کی تحسین افسانوں کی طرح نہیں نظم کی طرح کرنی چاہیئے۔ وجہ یہ کہ ان میں علامتیں اور استعارے استعمال ہوتے ہیں

اعلیٰ جدید ناولوں اور افسانوں میں یہ اسلوب کس پھیلاؤ سے استعمال ہوا ہے۔ اس سے یہ نقاد آنکھیں بند کر لیتے ہیں اور مرزا یہ کے حوالے جوائیس ہی کے دیئے چلے جاتے ہیں کہ جس نے نیند جیسی لاشعوری کیفیت کے اندر رونما ہونے والے عمل تک کی جزئیات اتنی باریکیوں سے دکھا دی ہیں کہ اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ اردو کے علامتی یا نیم علامتی افسانوں میں بھی جو اچھی مثالیں ملیں گی ان میں کسی نہ کسی طرح بیانیے کی طاقت موجود ہے۔ انتظار حسین کی کہانی "زرد کتا" میں صوفیا کے ملفوظات کے اسلوب کی پیروی کی گئی ہے۔ یہ اسلوب فنی قوت سے بیان میں آیا ہے۔ جس کے ذریعے سے ہم جدید زندگی کی بعض صورتوں کی پہچان بھی اس میں کر سکتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی خوب صورت کہانی "ملفوظاتِ حاجی گل بابا بیکتاشی" میں تو بہت سی روایتوں کو ملا دیا گیا ہے۔ جن کے ذریعے اصل اور بہروپ کے جدلیاتی تصادم کو ثری دلی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ مگر مؤثر بیانیے ہی نے اس کی تاثیر میں اضافہ کیا ہے۔ سریندر پرکاش کی بعض کہانیوں میں بھی اس تاثیر کو دیکھا جا سکتا ہے۔ بیانیے کی وہ صورت ضرور بدل گئی ہے۔ جو حقیقت پسند ناول اور افسانے میں تھی۔ مگر نئے فنکاروں نے اسے جن نئی صورتوں میں پیش کیا ہے۔ اسے بھی سمجھ لینا چاہیے۔ جو لوگ افسانے یا نظم کے پیکروں کو محض لاشعوری پیکروں کی طرح سمجھتے ہیں انہیں یہ معلوم ہونا چاہیئے کہ ان نئی چیزوں کی نظم یا افسانہ بننے سے پہلے اہمیت یقیناً ہو گی مگر نظم یا افسانے میں وہ تنظیمی تصور بھی زیادہ اہم ہوتا ہے جو ان چیزوں کو ایک مربوط شکل کرتا ہے۔

آپ نے دیکھا صرف علامتوں تک پہنچ جانا ہی کافی نہیں۔ جب تک انسان ان علامتوں کو اپنے وجود میں زندہ نہ کرے اور ان کے ذریعے فطرت اور اپنے روح کے درمیان ایک اشتراک نہ ڈھونڈ سکے۔ بات نہیں بنتی اسی لئے کیتھلین رین کا کہنا ہے کہ صحیح معنوں میں ایک وژنری ہی علامتی ادیب ہو سکتا ہے۔ چاہے یہ علامتیں اسے خواب کے راستے سے ملیں، دن سپنوں میں ملیں، یا مراقبے کی کیفیت میں بلکہ چاہے یہ شعوری طور پر اسے روایتی دستاویزوں کے مطالعے کے ذریعے سے ملیں۔ کیتھلین رین کہتی ہے کہ علامتوں کا یہ سرچشمہ تو سبھی کے لئے ہے اور کسی کی انفرادی میراث نہیں۔ اصل مسئلہ تو ان کا مشاہدہ ہے۔ یہ علامتیں عام طور پر فطرت کی اشیاء میں ظاہر ہوتی ہیں۔ مگر اس ظاہر کو باطنی جوہر سے ہم آہنگ بھی کرتی ہیں کیتھلین رین کہتی ہیں بعض علامتیں کسی خاص شاعر یا مصور کے باطن میں خاص طرح زندہ رہتی ہیں۔ یوں سمجھئے کہ شاعر اور مصوریوں تو بہت سی علامتیں استعمال کرتے ہیں۔ مگر کوئی ایک خاص علامتی موضوع اپنے متعلقات کے بادلے سمیت ان کے ضمیر پر مستقل چھائے رہتے ہیں۔ کیتھلین رین کئی مثالیں پیش کرتی ہیں۔ ان کی بتائی چند مثالیں یہ ہیں۔

ملٹن کے ہاں فردوس اور اس کی گمشدگی۔ شیلے کے ہاں غار، مادر باکشتی اور سمندری سفر۔ ییٹس کے ہاں روح کا سفر نہیں بلکہ روح کی ہجرت جو ہنس اور دوسرے پرندوں کی علامتوں میں ظاہر ہوئی یا کچھ کو نیا تی دیو مالائیں۔

کیتھلین رین اپنے بارے میں بھی بتاتی ہیں کہ "شجر حیات" کا موضوع کس طرح ان کے لئے روحانی مسئلہ بنا رہا۔

یہاں اگر شاعروں کے درجات اور حقیقی علامت نگاری کا سوال نہ اٹھایا جائے تو جدید اردو ادب سے بھی اس طرح کی کئی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ انتظار حسین کے ہاں "بستی" اور بستی سے ہجرت مستقل موضوع ہے۔ یہ بھی دراصل ماخذ اور اس سے دوری کے مترادف ہے کچھ عرصہ وہ "تبدیلی قالب" کا رویہ کے بھی چلے۔

ناصر کاظمی کی شاعری میں "قافلے" اور "سنسان شہر"، منیر نیازی کے یہاں رویہ بہت پھیلا ہوا ہے مگر ایک عرصے تک وہ "آسیبی بستی" اور عذاب کی زد میں آئے ہوئے شہر کے رویہ میں رہے ہیں۔ جیلانی کامران کی شروع میں شاعری میں "ازلی یا کائناتی معصیت" کا رویہ ہے۔ اس فہرست کو اور آگے بھی پھیلایا جا سکتا ہے مگر دیکھنے کی اصل چیز تو یہ ہوگی کہ کوئی فنکار اپنے اس رویہ کو کس حد تک وسعت دے گا۔ اور کس پیرائے میں بیان کر سکے گا۔

اب ایک سوال یہ رہ گیا کہ علامتوں کی تشریح کس طرح ہوگی۔ بعض نقادوں نے تو خیر یہ بات سن لی ہے کہ اگر علامتوں کی تشریح کر دی جائے تو وہ نشان بن جاتی ہے اور اپنی قوت کھو بیٹھتی ہیں۔ مگر لطف یہ ہے کہ یہ بات نقل کرنے کے بعد وہ مصنفوں کے صفحے علامتوں کی تشریح پر لکھتے چلے گئے ہیں اور جن حالوں کی وساطت سے وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں۔ خود وہ بھی ہر علامت کی تشریح کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ کیا اس کا مطلب یہ لیا جائے کہ یہ سب لوگ "علامتوں" کو "نشان" بنانے کا فریضہ ادا کر رہے ہیں۔ حقیقی علامت چونکہ وجود کی سب سطحوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ اس لئے تشریح کرنے سے اس کی طاقت ختم نہیں ہوتی۔ تمثیل بطور ایک تکنیک کے طور پر اپنا خاص کردار رکھتی ہے۔ اس تجرید اور تجسیم کے درمیان منطقی سا ربط ہوتا ہے مگر علامتوں میں ایسا نہیں ہوتا۔ اسی طرح نئی تنقید کا ایک مقبول تصور یہ بھی کہ "معنے" سے باہر نہ نکلا جائے۔ مگر جب یہی نقاد نئے شاعروں کی علامتوں کو سمجھنے نکلتے ہیں۔

تو مختلف چیزوں سے ان کا رشتہ جوڑنا پڑتا ہے۔ چاہے وہ سیاسی فکر ہو یا یونگ کی نفسیات۔ سرریلسٹوں تک نے علامتوں کے معنی سیاسی فکر کے حوالے سے مرتب کئے ہیں۔ بعض نقاد چونکہ علامتوں کو محض لسانی عمل کا حصہ سمجھتے ہیں اور اسی کو ادبی حوالہ قرار دیتے ہیں اس لئے رابرٹ منوکل کی بات یاد آتی ہے وہ ییٹس کی علامتوں کا فلسفیانہ تجزیہ کرتے ہوئے منطقی اثباتیت پسندی کے زیر اثر نقادوں (خود ہمارے نئے نقادوں پر بھی اس مکتبِ فکر کے اثرات ہیں) کی اس بات کا جواب یوں دیتے ہیں کہ اگر ادبی نقاد کے دیکھنے کی چیز یہی ہے تو یہ بھی بنیادی طور پر ادبی تنقید کا نہیں فلسفۂ لسان کا موضوع ہے۔

اسی طرح اکثر نقاد کہتے ہیں کہ علامتوں کی سبھی تشریحیں کسی نہ کسی حد تک درست ہیں مگر یہی نقاد مابعد الطبیعاتی سطح سے بہت گھبراتے ہیں۔ حالانکہ اس اصول کے تحت تو انہیں کسی تشریح سے نہیں ڈرنا چاہیئے اس سلسلے میں زیادہ لطف اس وقت آتا ہے جب وہ یہ کہتے ہیں کہ نئے شاعروں اور ادیبوں کی علامتوں کو سمجھنے کے لئے ان کے ،، نظام فکر ،، کو سمجھا جائے اور اس کے ساتھ ہی پرانے ادب کی تشریح اپنے ،، نئے حوالوں ،، سے کرنے پر مصر نظر آتے ہیں ان چیزوں کو کیوں اس نظام فکر سے مربوط کر کے نہ دیکھا جائے جن کا وہ حصہ ہیں؟ کیا یہ طریق کار ان کے اپنے متعین کردہ اصول کے منافی ہیں۔

اصل بات یہی ہے کہ یہ نقاد مادیت کے حصار سے باہر نہیں نکلنا چاہتے۔ اس لئے جزوی شکلوں کو کلی شکلیں قرار دینا چاہتے ہیں۔ جزو میں بھی کل دیکھا جا سکتا ہے مگر کل کا تصور ہو تبھی مابعد الطبیعاتی فکر اسی کُل کا احساس دلاتی ہے۔ اسی لئے مابعد الطبیعاتی روایت علامتوں کی تشریح کے نئے مکاتیب فکر کی طرح علامتوں کی تخفیف نہیں کرتی علامتوں کا رشتہ ان سے بالاتر حقائق سے جوڑ دیتی ہے۔ مضمون کے شروع میں میں نے ایڈمگر صاحب کی بات نقل کی تھی کہ علامتیں تضادات کو ختم کر کے وحدت کو حاصل کرنے میں مدد کرتی ہیں مابعد الطبیعاتی سطح نفسیاتی وحدت سے کہیں اوپر جس روحانی وحدت کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اگر مخصوص تہذیبی صورت حال کی وجہ سے ہمارے فنکار اس کی طرف مائل نہیں تو زبردستی کسی مصنوعی طریقے سے انہیں اس طرف مائل بھی نہیں کیا جا سکتا یہ تو ان علامتوں سے اپنے رد عمل میں تعلق قائم کرنے اور انہیں اپنے وجود میں محسوس کرنے کی بات ہے مگر علامتوں کے سرچشمے سے تعلق پیدا کر کے وہ ان سطحوں کو کچھ نہ کچھ سمجھ سکتے ہیں۔ جن پر وہ اس وقت کھڑے ہیں نئے فنکاروں کی حکایات، اساطیر اور اسی طرح کے دوسرے سرچشموں سے دلچسپی بھی جو اس وقت زیادہ تر اساطیری صورت حال کو معکوس کر کے دیکھتی ہے شاید آگے چل کر انہیں

یا بعد میں آنے والوں کو اعلیٰ سطحوں کی طرف لے جاتے۔ یہ اس لئے بھی کہا جا سکتا ہے کہ نئے علوم (جنہوں نے اس صورت حال کو معکوس کر دیا تھا) حتیٰ کہ سائنس تک کسی نہ کسی انداز میں وحدت کو حاصل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔

لیجئے ورق تمام ہوا مگر میرا سفر تو ابھی جاری ہے

خارجی حقیقت نگاری اور شعری سچائی

ڈاکٹر ایوب مرزا

ایک مخصوص سماج میں ایک مخصوص وقت میں انسان کئی انوکھے تجربات سے گذرتا ہے۔ یہ تجربات معاشی، سماجی اور سیاسی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ ایسے مخصوص معاشرے کے منتخب لمحے کا تجربہ شاعر کے ذہن کو جلا بخشتا ہے اور اس کے تخلیقی حساس ذہن کے لئے مہمیز کا کام کرتا ہے۔ ایسی سوسائٹی ممکن ہے اس وقت پرامن طور پر انسانی ارتقا کی کسی بلند و ارفع منزل کی جانب ارتقا پذیر ہو اور یہ بھی عین ممکن ہے یہ خاموش ارتقائی سفر کسی سیاسی، سماجی اور معاشی اہم موڑ یا منزل پہ پہنچ کر چشم بینا کے علاوہ عوامی سطح پر بھی عیاں ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ سماج ایک مکمل گھمبیرتا میں ہو اور اس اتھل پتھل میں زندگی کی مروجہ اور دیرینہ روایات اور اقدار کو نئے سرے سے جانچنے، پرکھنے اور معتبر کرنے کا عمل تیز تر ہو۔ اور یہ بھی ممکنات میں سے ہے کہ مروجہ اور پرانی اقدار کو سرے سے رد کر دینے کے جراثیم معاشرے میں کلبلا رہے ہوں۔ انہیں نیست و نابود کرنے کے خیالات جنم لے چکے ہوں۔ ایک انوکھی بغاوت سر اٹھا رہی ہو، عقلیت پسندی، فطرت پسندی اور رومانوی دور یکے بعد دیگرے اپنے مخصوص ادوار میں اس نوع کے حادثات اور تجربات سے گذرے ہیں اور ان ادوار کے شعرائے کرام نے اپنے کلام میں اپنے باغیانہ رجحانات اور رویوں کا برملا اظہار کیا ہے خصوصاً یورپ، امریکہ اور دیگر ترقی یافتہ ممالک میں جہاں اقتصادی ترقی کی رتھ پر بیٹھ کر سماجی اور سیاسی زندگی ارتقا کی لگامیں تھامے پے در پے ایسے محسوسات اور تجربات کے ارتقائی گھوڑے کے ساتھ بھاگتے رہے ہیں وہ ادبا اور شعرائے کرام یا تو قدیم روایات کا کفن نما لبادہ اوڑھ کر لیٹ گئے یا وہ ان سے باغی ہو گئے اس تبدیلی میں شعور اور تحت الشعور دونوں کا عمل کارفرما ہوتا ہے۔

یا پھر ایک نئی طرز کی تبدیلی معاشرے میں سر اٹھا رہی ہو۔ میری مراد اس جد و جہد سے ہے جو معاشرے میں کسی فوری مثبت تبدیلی لانے کی نہ صرف داعی ہو بلکہ اس کے لئے سرگرم عمل بھی ہو در اصل سماج میں اب انسان کے باہمی رشتوں کا واضح طور پر پایا جانا بحث کی حدوں کو عبور کر چکا ہے۔ ان رشتوں کی اصل بنیاد زمین اور سیم و زر کی پیداوار اور ترسیل

سے ہے۔ اس میں ملک وملت، رنگ ونسل اور مختلف مذاہب کے پیرو بھی آتے ہیں) یہ مثبت تبدیلی انسان کے باہمی رشتوں میں تبدیلی کی داعی ہو۔ دولت پیدا کرنے اور پھر اس کے منصفانہ ترسیل وتقسیم کا مسئلہ انسانی معاشرے میں ہمیشہ کلیدی حیثیت کا حامل رہا ہے۔ یہی مسئلہ فتنۂ سیم وزر انسانی زندگی کی ناہمواریوں اور کلفتوں کا منبع رہا ہے۔ اسی سے معاشرے میں امن وسکون تہ وبالا ہوئے ہیں اور تاریخ شاہد ہے کہ ایسا غیر منصفانہ رویّہ یقیناً سماج میں ابتری اور افلاس کی اس بیکراں فضا میں زندگی میں ناہمواری، ذہنوں میں مختلف النوع احساسات کو جنم دیتی ہے۔ شعرا کرام اور ادبا کو اس کا ادراک جب ہوتا ہے تو ایک تڑپ پیدا ہوتی ہے۔ کبھی یہ تڑپ محض ایک سسکی بن جاتی ہے۔ امارت کے صحن میں جنم لینے والے احساس کے پودے تلے سماجی شعور مشکل سے پنپ پاتا ہے اور وہ شعرا کرام جو اس شعور کا ادراک اور تاریخی عوامل پر گہری نظر رکھتے ہوئے شعری عمل میں اپنے شعور اور احساس کی نازکی تحلیل کرتے ہیں سماج اور زمانے میں سرخرو ہوتے ہیں۔ معاشرہ ان سے اسی نہج اور طرز کے کلام کا متقاضی ہے۔

وہ شعرا کرام اچھے لگتے ہیں جن کا کلام اس حقیقت سے زندہ ہے جو عامیانہ زندگی کی عجیب تمناؤں اور عوام کی معصوم خواہشات پر پورا اترنے کی جسارت کرتے ہیں اور جو اپنے گرد وپیش میں سانس لیتے ہوئے عوام کے جذبات اور محسوسات کی شدت کو اپنی رگوں میں بھر لیتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ عوام اپنے جذبات اور احساسات کا کھلم کھلا اظہار بھی نہ کریں لیکن یہ ناممکن ہے کہ وہ ان سے کلیتاً عاری ہوں۔ لہٰذا ایک نباض شاعر کو احساس اور جذبات کی اس نیم خفتہ اقلیم میں گھومنے کی اجازت تبھی مل سکتی ہے جب وہ اپنے شعور اور تصور کے بل بوتے پر ان جذبات اور احساسات کو نہ صرف پالے بلکہ انہیں اپنائے اور ان کے ہم رنگ ہو جائے۔ انہیں اپنے تصور میں سمو کر ایسے شاعرانہ تراکیب اور الفاظ میں ملبوس کرکے منصۂ شہود پر لائے۔ نظموں کے ایسے پیکر تراشے جو معاشرے کی عمومیت اور کلیت سے ہم آہنگ اور ہم رنگ ہوں جیسے اشعار اس کی اپنی جسم وروح کی گہری حقیقتوں سے جنم لے رہے ہوں۔

اگر آپ سماجی حقیقت پسند نہیں ہیں اور اگر آپ کے اظہار حقیقت سے آپ کی سوسائٹی اور اس دور کے مسائل اور کلفتیں اور راحتیں یکسر غائب ہوں تو پھر یا تو آپ مطالعۂ حیات سے عاری ہیں یا پھر ایک چالاک چالباز ہیں، یا پھر دونوں ہیں جو یقیناً ایک انتہائی بدصورت اور مذموم صورت حال ہے۔ کومٹڈ شاعر اسی لئے دل پسند اور ہردلعزیز ہوتے ہیں۔ میرا ایمان ہے جو لفظ بھی ہماری گفتار سے سامعین تک پہنچتا ہے یا ضبط تحریر میں آکر قاری کی نذر ہوتا ہے اس میں کسی نہ کسی بشر کے لئے کچھ نہ کچھ مفہوم ومعنی کا ہونا لازم ہے لیکن یہ بشر کون ہے؟ میرے نزدیک یہ بشر کلفت زدہ انسانوں کا اور مصیبتوں کے جال میں جکڑے ہوئے نڈھال انسانوں کا بیکراں دریا ہے۔ یہ دکھی اور

یہ حالی انسانیت کا وسیع و عمیق سمندر ہے لیکن میں کسی ریفارمر کا رول ادا کرنے کا اہل نہیں ہوں۔ میں ایک طرف تو اس دکھی انسانیت کے سمندر میں غربت کی ننگی ذلالت کے بارے میں اپنے محسوسات کو قلم بند کرتا ہوں، تو دوسری جانب ان قوتوں کے بہیمانہ رویّے کو احاطۂ تصور میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔ میں جو دیکھتا ہوں وہی دکھانے کی کوشش کرتا ہوں۔ نشاندہی کرنا گو کافی نہیں ہوتا مگر ابتدا اسی سے ہوتی ہے محض PASSNE تماشبین ہونا کون پسند کرے گا؟ ہمارے اردگرد جو کچھ ہو چکا ہے، جو کچھ ہو رہا ہے وہ ہمارے سماج اور ماحول کا ایک حصہ ہے۔ میں بھی اسی کا حصہ ہوں۔ اس سے جدا ہو کر وجود مہمل ہوتا جاتا ہے۔ اس ماحول کا درد میرا درد ہے اس ماحول کی ہنسی میری ہنسی ہے۔ یہ امر واقعہ ہے کہ جب آنکھ دکھتی ہے تو فطری طور پر سارا جسم تڑپ اٹھتا ہے، ہر عضو جاگ اٹھتا ہے۔ اور جب بچھو کاٹتا ہے تو اس کے زہر کے اثر سے تڑپنے والے ہر پٹھے ہر رگ و پے کا احساسِ درد ایک طرف اور ڈنک لہراتے مغرور بچھو دوسری طرف، دونوں حقیقت نگاری کے متقاضی ہیں۔ ان حالات میں آپ کو طرفداری کے جھولے میں لٹکنا ہی پڑتا ہے۔ اپنی سمت کے تعین سے مفر نہیں ہے۔ دکھی انسانیت کے گہرے سمندر میں بامقصد طور پر کود جانا پڑتا ہے۔ یہاں لائف بیلٹ باندھنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ میں زہر زدہ تڑپتے ہر ہر پٹھے میں سرایت کیے زہر کو چوس کر تھوک دینے کو اصل ایمان سمجھتا ہوں۔ تنے ہوئے پٹھوں میں مصنوعی اور عارضی سکون اور آرام کا انجکشن لگانے سے بہتر ہے کہ اپنے علم و ادراک سے ایک ہمہ گیر یگانگی کی فضا کو جنم دینے میں شاعر میدانِ عرفان میں اپنے قلم کے گھوڑے سرپٹ دوڑائیں۔ میں بچھو کے وجود سے بھی واقف ہوں۔ وہ بھی ایک حقیقت ہے اور حقیقت نگاری کا مقتضی ہے۔

یہ سوال بھی اٹھا کہ شاعر کس کے لئے لکھتے ہیں۔ اگر قاری اور سامعین عوام ہیں تو پھر یہ از بس ضروری ہے کہ لکھنے والوں کو اپنے قاری اور اس کے ماحول سے کلی واقفیت ہو۔ ظاہر ہے کہ پس ماندہ ممالک میں عام قاری کی ذہنی سطح پست ہوتی ہے۔ اس کی وجوہات میں جانے کی چنداں ضرورت نہیں۔ اپنے عوام کو بلند کرنے کے لئے یا اوپر اٹھانے کے لئے آپ کو لامحالہ نیچے جھکنا پڑتا ہے اور ان کی سطح تک نیچے جانا ہوگا۔ زمین بوس اوندھے پڑے ہوئے بے خبر قاری کو آپ ہاتھی پر بیٹھ کر نہیں اٹھا سکتے۔ آپ کو نیچے اتر کر اس کی سطح تک آنا ہوگا۔ اس کے احساسات کو سمجھنے کے لئے اپنے علم و عرفان کے وزنی لبادے کو اتار کر الگ رکھنا ہوگا اور اپنی حسیات کی سطح کو شعوری طور پر اس کے ساتھ منطبق اور ہموار کرنا ہوگا۔ تاکہ تبادلۂ تجربات اور جذبات کا احساس باآسانی رواں دواں ہو۔ یعنی یہ واضح ہے کہ آپ کو اپنے بالاتر شعوری ادراک کے لبادے کو جھٹک دینا ہوگا۔ بقول شخصے اگر آپ

پانی سے بھری بالٹی کو زمین سے اٹھانا چاہیں تو آپ کو جھکنا ہی پڑے گا۔" ایسی پستی میں حقیقی آسمانوں کو چھونے والی بلندی مضمر ہے۔ یہ بات ہر لکھنے والے کی سنجیدہ توجہ کی مستحق ہے۔ یہاں ایک اور مسئلے کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ وہ یوں کہ تاریک ترین راتوں کی ایک سیاہ رات میں آپ ایک کالی بلی کو جو آپ کے کمرے کے سیاہ ترین گوشے کا سیاہی میں دبکی بیٹھی ہے کیسے پکڑیں گے؟ ظاہر بات ہے ایسے حالات میں آپ آنکھوں پر سیاہ چشمہ ہرگز نہیں پہنیں گے۔ لہذا ہر صورت میں اپنے گرد و پیش میں رونما ہونے والے واقعات اور ہر قسم کے حالات سے باخبر اور چوکس رہنا از بس ضروری ہے۔ آپ کے REFLEXES اور پھر RESPONSES کو باعمل کرنے کا آپ کے اندر بدرجہ اتم صلاحیت موجود ہونا چاہیئے۔ ان کی سمت قرار پانی ضروری ہے —— ایک فعال مثبت سمت یا انسان کے اعلےٰ و ارفع آدرش کو بلند کرنے کے لئے عمل ہی ایک فعال اور سود مند ذریعہ ہے اور آدرش، امن، آشتی، یگانگی اور ایک الائش سے آزاد ماحول سے ہٹ کر اور کیا ہو سکتا ہے۔

اٹھارویں صدی کی عقلیت، انیسویں صدی کی رومانویت اور پھر فطرت پسندی اور حقیقت پسندی کے عروج اور زوال سے ہر نکتہ ور باخبر ہے اور کلاسکیت سے لے کر سماجی معروضی حقیقت پسندی تک کے سفر میں ہر کٹھن مقام اور منزل پر عقدر اور نامور ادیب کے سیزدل نے سنگ میل قائم کئے۔ اس ارتقائی سفر سے بھی ہم سخن خوب آشنا ہیں۔ پرانی روایات سے یکسر بغاوت کا پیدا ہو جانا اور نئی طرز سخن کی نئی اقدار کو تخلیق کرتے میں بعض ادبا اور شعرا کرام نے دیانت داری کے ساتھ کام کیا ہے۔ میں "ہر جدت باز گشت سے بہتر ہے" سے متفق نہیں ہوں روایت اپنی ایک مسلم وثابت ماہیت کی مالک ہے اور وہ جہاں پرانے سماج کی قدیمی رسوم وقیود کے مزار سے جنم لیتی ہے وہاں وہ آنے والے زمانے کے لئے ہر قربان گاہ پر اپنی ذات کا بلیدان دینے کے واسطے تیار رہتی ہے کسی نئی ہیئت یا تجربہ کا روایات مقدسہ سے ہٹ کر کامیاب ہونے کا خواب شرمندۂ تعبیر نہیں ہو سکتا۔ اجتماعی سوچ اور فکر انفرادی خرد سے زیادہ اہم ہے اور اجتماع تغیر کی لپیٹ میں ہے۔ معاشرے کے بدلتے ہوئے سیاسی اور اقتصادی حالات میں افراد کی مجموعی قسمت اور خرد دونوں تغیر پذیر ہوتے ہیں لیکن نئے خیالات اور تصورات کی شیرازہ بندی میں گذرے زمانے اور حالات کی نیک اور اعلیٰ اقدار کو یکسر رد کر دینا دانش مندی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ بھی کہیں جا کر تحریروں میں، اشعار میں اور کلام کے مفہوم میں تاریخی ابلاغ پیدا ہوتا ہے۔

ارتقائی یا انقلابی حقیقت پسندی کو بہر طور RECIPROCAL ROMANTICISM کے ساتھ یکجا کرنے سے گریز نہیں کرنا چاہیئے۔ اس عمل سے حسن نکھرتا ہے۔ زندگی کی بھرپور حقیقت پسند انعکاسی، معروضیت،

اور دیانت داری کا دامن تھام کر عکاسی کرنا کارِ مشکل ضرور ہو سکتا ہے مگر ایسا کرنا ہی پڑتا ہے۔ ایسی عکاسی کا مستقبل میں دور تک گہری دور اندیشی سے فیض یاب اور مرصع ہونا بہت ضروری ہے۔ ان دونوں میں چولی دامن کا ساتھ ہے ورنہ سماج میں بکھرا ہوا پیچ مزید بکھر جائے اور انسانی زندگی کا حسن ریا کے بدزیب اور پُرفریب اندھیروں میں سیاہ ہو جائے گا اور معاشرے میں جنم لینے والے خواب جو کسی نہ کسی حقیقت کی کوکھ سے ہی جنم لیتے ہیں بکھر کر ٹوٹ جائیں۔ سچائی کے پرستاروں اور جستجوئے حق کے دیوانوں کے لئے اس راستے سے انحراف کرنا خاصا ضرر رساں ہوتا ہے۔ میرے خیال میں صرف اور صرف خارج کا داخلی احساس پر اثر و عمل ہی قطبی ستارہ قرار پاتا ہے۔ اس پر اب بیسویں صدی کے اواخر میں حجت نہیں ہونا چاہیئے۔ جسم و روح میں تھرتھری پیدا کرنے یا اسے گہری نیند سلا دینے والے حقائق اور واقعات سے نظریں چرا کر زندگی کی پُر پیچ شاہراہ سے گزرنا ممکن نہیں ہے ایسی سعی محض بدنیتی یا فاتر العقلی کی غمازی کرتی ہے۔ اس میں اختلاف کی گنجائش نہیں ہے کہ معروضی حقائق ذہن پر اثر انداز ہو کر احساسات کے سانچے میں ڈھال کر احساسات کو جنم دیتے ہیں۔ یہی احساسات اپنے انداز میں پھر عملیات کی ذہنی کیمیکل لیبارٹری میں خیالات کو جنم دیتے ہیں جو خارجی دنیا اور حقائق پر اثر پذیر ہوتے ہیں۔ یہ باہمی ارتباط اور عمل یقیناً صحت مند ہوتا ہے اور انسان کی زندگی میں سوجھ بوجھ اور عقل و دانش میں صحیح اور بھرپور ہم آہنگی پیدا کرتا ہے اس عقل و دانش اور فہم و فراست سے شاعر حسین اور گیتوں سے رچی بسی شاہراہ پر آگے ہی بڑھتا جاتا ہے۔ خیالات کے چشموں کا منبع ہر حالت میں زندگی کی نرم گداز مٹی سے پھوٹتا ہے۔ زندگی کے آبِ رواں سے ہی خیالات کے گل و گلزار پیدا ہوتے ہیں اور شگوفے پھوٹتے ہیں۔ یہی گل و گلزار زندگی کے حسن کو نکھارتے ہیں۔ شاعر اسی زندگی کا حصہ ہیں۔ ان کی تحریریں اگر اس کا پرتو نہیں تو وہ خیر سے دور ہوں گے۔ زندگی اور اس کے حقائق سے انحراف کفرانِ نعمت ہے اور اس کی صحیح عکاسی اور ترجمانی سے احتیاط یا پرہیز گناہ ہے۔ متحرک زندگی کو جھٹلایا نہیں جا سکتا کہ یہی سب سے بڑی حقیقت ہے۔

جدید ادب میں سچ بولنے کی روایت

محمود واجد

سچ بولنے کے لئے جتنا حوصلہ چاہیئے، سچ بات برداشت کرنے کے لئے اس سے زیادہ ظرف کی ضرورت ہے۔ شا نے جب کہا تھا کہ لوگ سچ بات پر سب سے زیادہ چونکتے ہیں تو اس کے معاشرے نے اسے اسی قدر قابل احترام جانا جس قدر اس نے اس کی مروجہ اقدار کو قابل اعتراض سمجھا تھا۔

اسی طرح سارتر نے تنہا سچ بولنے کی روایت میں ادبی تحریروں کے واسطے سے جس قدر اضافہ کیا ہے وہ بہت سی زبانوں کے ادیبوں کی مشترکہ کاوشوں سے بھی زیادہ ہے۔ خوش قسمتی سے اسے ایک معاشرہ ملا جس کے اہل حل و عقد سچ کو برداشت کرنے کے اہل تھے چنانچہ تمام تر مخالف ترغیبات کے باوجود ڈیگال نے اسے "فرانس کا ضمیر" کہا۔

اس مثال سے میری قطعی یہ مراد نہیں کہ سارتر کا مخصوص نظریاتی رویہ بھی عام صورتوں میں قابل قبول ہے اگر ایسا فرض کر لیا جائے تو صورتحال مختلف ہو سکتی ہے۔ سارتر نے بودلیئر کے بارے میں کہا تھا کہ مافوق الفطرت بغاوت (METAPHYSICAL REBEL) کا اصل مقصد ان حالات کو دوام بخشنا ہے جن کے خلاف بغاوت کی جا رہی ہے۔ کامو سے اس کا جھگڑا اسی نکتہ پر تھا کہ خالص ادب کا مطلب قطعی بے تعلقی ہے۔ ظاہر ہے سارتر کا ایک بڑا مسئلہ (COMMITMENT) ہے گو اس لفظ کا استعمال عام معنوں میں ادب کو محدود کر دینے کا خطرہ مول لئے بغیر ممکن نہیں۔ یہاں اسٹین بک کی ایک بات جو اس نے اپنے ایک کردار سے کہلائی ہے دلچسپی سے خالی نہیں۔

"پروپیگنڈا کا سب سے ارفع طریقہ اپنے کاذ کو ان اقدار سے منسلک کر کے شناخت کرنا ہے جو قابل تردید نہیں۔"

لیذا پاؤنڈ کو فاشسٹ کہنے میں جو سہولت ہے وہ اس کے ادبی اجتہاد کو سمجھنے میں نہیں۔ ڈبلیو بی ایٹس میں بھی اس کے اثرات ڈھونڈے گئے تھے۔ مگر بڑے فنکاروں کے محدود ذخیرے میں اضافہ کی طرف اس کی پرخلوص کوشش پر بہت کم نگاہ گئی۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کے "درجہ بند معاشرہ" پر نگاہ تحسین اٹھتی ہے لیکن آج کے عہد کی ایک بڑی سچائی کے اظہار پر چین بہ جبیں ہو جاتی ہے

"بہ حیثیت مجموعی بہتری کے لئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انسانوں کی اکثریت کو اسی جگہ رہنا چاہیئے جہاں وہ پیدا

ہوتی ہے۔"

ایلیٹ ہی کو لاشخصیت کا نمائندہ اور جذبات سے گریز کا شاعر سمجھا گیا حالانکہ اس کی لاشخصیت دراصل ارفع داخلی شخصیت ہے اور جذبات سے بظاہر گریز جذبات کی تنظیم ہے۔ بعض اسباب کی بنا پر پاؤنڈ اور ایلیٹ کے مقابلے میں آڈن اور اسپنڈر کو پیش کیا گیا غالباً یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس کے محرکات ادبی سے زیادہ سیاسی تھے۔

جدید ادب میں خود کو بازیافت (DISCOVERY OF SELF) کا مسئلہ ایک بنیادی سوال ہے بعض حلقوں سے یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ اتنے قدیم سوال کو پھر سے سامنے لانے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ میں کون ہوں؟ کو (FACE VALUE) کے معنوں میں سمجھا جائے تو کسی خاص جواب کی ضرورت نہیں لیکن (INTENSIVE VALUE) کے حوالے سے بات کی جائے تو جواب اتنا سہل نہیں رہتا۔ سہولیت کے لئے اگر ہم بے چینی تردد کا اشاریہ درمیان میں رکھ لیں تو کچھ واضح شکل ابھرتی ہوئی نظر آئے گی۔ دوسری طرف فرد کے ساتھ مختلف معاشی اور معاشرتی نظاموں نے جو سلوک کیا ہے اس کا فطری ردعمل بھی پیش نظر ہونا چاہیے۔

ادب کی محض ایک صنف فکشن سے بعض مثالیں دی جائیں تو اس مسئلہ پر خاصی روشنی پڑ سکتی ہے ملاحظہ فرمایئے: فرانس کے نوبلا پر ایک مخصوص مہر لگا دی گئی ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس لندن میں اپنے تازہ ناول کا مسودہ لئے بیٹھا اپنی ایک دوست کو لکھ رہا ہے۔

"میری دانست میں یہ ناول اسی طرح ایک حسین، نازک اور نفیس شے ہے جس طرح ہماری برہنہ ذات ہوتی ہے۔
اور میرا حال یہ ہے کہ میں اسے ٹائپ کرواتے ہوئے بھی ڈر رہا ہوں"۔

جیمس جوائس کے شاہکار کو تمثیلیہ کا جال اور اساطیری سرگزشت کہا جا رہا ہے۔ جرمنی کے ٹامس مان اور بریخت جلاوطنی کی زندگی گزار رہے ہیں اور گنٹر گراس گوشہ گیر ہونے میں اپنی عافیت سمجھ رہا ہے۔ سوویت یونین کا بورس پاسترناک ذلیل ہو رہا ہے اور اسے فاقہ پر مجبور کیا جا رہا ہے مگر عالمی اعزاز و انعام وہ جا کر لے نہیں سکتا۔ سولژنٹسن حق گوئی کے الزام میں کٹہرے میں کھڑا ہوا ہے۔ ظاہر ہے یہ صورتحال ایک دن میں نہیں پیدا ہوئی اور نہ اس کے عوامل اتنے سطحی ہو سکتے ہیں۔ ردعمل کا تناسب و تسلسل اتنا ہی شدید ہوتا ہے جتنا عمل!

تبدیل شدہ صورتحال یہ ہے:۔

- ایک ایسی نسل پیدا ہو گئی ہے جو مصالحت پر آمادہ نہیں۔
- آگے کی نسل زیادہ جارح نظر آتی ہے۔
- نظریاتی سطح پر بعض غیر معمولی تبدیلیاں ظہور میں آئی ہیں۔

- بہت سارے منظور شدہ عقیدوں اور رائج شدہ فلسفوں کے بت منہ کے بل گرے ہوئے ہیں۔
- بعض مقبول عام نظریوں کی بھیانک علمی توجیہیں قید و بند کی نئی صورتوں کو سامنے لا رہی ہیں۔
- اپنے عہد کے متعلق واضح شکوک اذہان میں جگہ بنا رہے ہیں۔
- مستقبل سے مایوسی بلکہ اس کے عدم وجود کا یقین ہو چلا ہے۔
- دنیا کا وجود ہی مہمل قرار پا رہا ہے۔

لیکن نئی روشنی سے جلد ہی ایک متوازن صورت حال پیدا ہو گئی۔

"یہ دنیا نہ اہم ہے نہ مہمل' یہ بس ہے"۔

اب پراؤسٹ کمرہ میں بند ہو کر ضرور لکھتا ہے لیکن جب باہر آتا ہے تو لوگ اس کی باتیں سنتے ہیں۔

سارتر اعلان کرتا ہے۔

"وجود جوہر پر مقدم ہے"۔

کامو کہتا ہے "یہ طاعون کے جراثیم تمہارے پھیلائے ہوئے ہیں اور لوگ چوہوں کی طرح دبک جاتے ہیں"۔

کافکا اپنے دوست کو وصیت کرتا ہے۔

"میرے بعد میری تخلیقات نذر آتش کر دی جائیں"۔

اس کے تین ناول شاہکار قرار پائے۔ (ظاہر ہے دوست نے اسکے ادب کا احترام کیا باتوں کا نہیں)

بیکٹ کا ڈرامہ اسٹیج ہوتا ہے اور شائقین اٹھنے لگتے ہیں۔ اس کے لئے ایک بڑے ادبی انعام کا اعلان ہوتا ہے اور لوگ اس کے گرد جمع ہو جاتے ہیں۔ روب گریئے کے ناولوں اور افسانوں پر جذبہ' امید' جہد' یقین کی نفی کا الزام ہے مگر ساتھ ہی فلسفۂ ثبوتیت (POSITIVISM) کی تشکیل نو کے سلسلے میں بھی اس کا نام لیا جا رہا ہے۔

یہ سچ برداشت کرنے کا حوصلہ عام طور سے نہ کل تھا نہ آج ہے مگر سچ بات کہنے کا جذبہ کل کے مقابلے میں آج زیادہ ہے جدید ادب اس کی مثالوں سے بھرا پڑا ہے۔ "دا کیل" اور "وارنگ" کے واسطے سے کافکا کو لوگ رد کرتے ہیں بظاہر جو آسانی تھی وہ "میٹامورفوسس" کے آئینہ میں شکلوں میں تبدیل ہو گئی ہے۔ کامو کی اجنبیت اور تنہائی کو اس کا ذاتی مسئلہ سمجھ کر ٹالا جا سکتا ہے لیکن فضا میں پھیلے ہوئے طاعون کے جراثیم کی طرف اس کی نشاندہی سے کس طرح چشم پوشی کی جائے۔ بیکٹ نے اپنی لایعنیت کو جو وسعت دی ہے اس کی زد سے بچنا مشکل نظر آتا ہے۔ روب گریئے کا آنے والا ہر ناول اسے زیادہ توانا' زیادہ تازہ دم ثابت کر رہا ہے۔ اپنی ذات' علم' سند سب مشکوک ہیں۔

اب عالم یہ ہے کہ بہت ساری تبدیلیاں اس لئے بھی قبول کی جارہی ہیں کہ اپنی ذہانت کا راز فاش نہ ہو جائے۔ بیکٹ کا ایک کردار درمیان میں اپنا نام بدل لیتا ہے۔ فاکنر اپنے ایک ناول میں دو آدمیوں کے لئے ایک ہی نام تجویز کرتا ہے۔ کافکا کے دو ناولوں کا مرکزی کردار ایک ہی شخص ہے۔ بریخت کا کلنڈر بھی اہم ہے اور گنٹر گراس کے ٹن کے ڈھول کی آواز بھی سہانی لگتی ہے رفتہ رفتہ CLOCK TIME کے بکھرنے اور INNER TIME کے ابھرنے کا دلکش سماں ملتا ہے۔

اس صورتحال سے مارکسی فکر کے تحت لکھنے والے زیادہ پریشان نظر آتے ہیں۔ ۱۹۳۴ء میں سودت یونین رائٹرز کی پہلی کانگریس سے خطاب کرتے ہوئے کہا گیا۔

"یولیسیس گندگی کا ایک ڈھیر ہے جس میں گندے کیڑے کلبلا رہے ہیں۔۔۔۔"

اب اسے اتفاق کہا جائے یا کچھ اور لیکن یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ پہلی سودیت یونین رائٹرز کانگریس کے بعد ہی لندن میں سجاد ظہیر اور دیگر ہندوستانی طلبہ نے ترقی پسند مصنفین کا پہلا حلقہ قائم کیا اور انجمن کے مینی فیسٹو کا مسودہ تیار ہوا۔ (بحوالہ "روشنائی") یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ سجاد ظہیر صاحب نے جوائس، پاؤنڈ اور ایلیٹ کو تقریباً انہی الفاظ سے نوازا جو کانگریس نے لوا کے تھے۔

عالمی سطح پر ایک دوسری صورتحال جو دیکھنے میں آئی وہ ایک اور مثال سے واضح ہو سکتی ہے۔ یوں تو کافکا کا انتقال ۱۹۲۴ء میں ہوا اور اس کی مشہور تصنیف "دا ٹرائل" ۱۹۲۵ء میں شائع ہوئی لیکن ۱۹۵۸ء میں پراگ میں اس کی دوبارہ اشاعت ہوتے ہی شہرت کی ایک دوسری شکل پیدا ہوئی۔ زیک ٹریول ایجنسی نے (۱۹۶۳ء میں) 'کافکا ٹور' کا اہتمام کیا۔ مارکسی فکر کے ناقدین نے اپنی آراء پر نظرثانی کی۔ آسٹریا کا ارنسٹ فشر ایک سچ بات کہتا ہے مگر اس کا خمیازہ یوں بھگتا پڑا کہ اسے کمیونسٹ پارٹی سے نکال دیا گیا۔

"ہمیں بخدا دنیا کے رحم و کرم پر پراؤسٹ کو چھوڑنا چاہیئے نہ جوائس کو نہ بیکٹ کو اور کافکا کو تو بالکل ہی نہیں"۔ مشہور روسی ادیب سولزے نتسن سے جواب طلب کیا گیا ہے۔ اپنے بھیانک انجام کو جانتے ہوئے بھی ایک سچ بات اس نے کہی "ایک ادیب کا کام زیادہ آفاقی اور دیرپا موضوعات کا انتخاب ہے۔ انسانی دل اور ضمیر کے رازوں، زندگی کی موت سے ملاقاتوں، روح کے درد کی تسخیر اور تاریخ میں انسانیت کے ان قوانین کا اظہار ہے جو اتھاہ عمق میں پیدا ہوئے اور اس وقت تک رہیں گے جب تک دنیا قائم ہے"۔

ہمارے یہاں اردو میں سچ کا سرمایہ بے حد محدود ہے۔ محض فکشن کی بات کیجئے تو اور بھی ٹریجڈی ہوتی ہے۔ ہماری نگاہ اگر ۱۹۳۱-۳۵ء کے نصف عشرہ پر ٹھہر جاتی ہے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس سے پہلے سچ بولا ہی نہیں گیا۔ ہاں وہ نظریاتی سطح

تمام لوگوں کے لئے قابلِ قبول نہیں تھی جس کی بنا پر نذیر احمد کی نسل کے لوگ بقول سجاد ظہیر "خلفائے راشدین کا دور" لوٹانا چاہتے تھے۔ احمد علی خود پرستی کے خول میں گھس کر ادبی دنیا سے غائب ہو گئے اور اسی تناظر میں غالباً منٹو کو "ادب نکالا" دیا گیا عزیز احمد کناڈا میں اسلامی تاریخ پڑھانے میں مصروف ہو گئے۔ قرۃ العین حیدر لیڈر تو قرار پائیں اور جدید ادبی تحریک کے درجنوں فنکار آنکھوں سے اوجھل ہیں۔

یہاں ایک بات زمینی رشتوں کی کر لی جائے تو بہتر ہے۔ اردو کو جو خطے ملے ان میں ایک کی فضا میں جمہوریت کی قدرے طویل روایت ملتی ہے اور دوسرے میں (جو ہمارا خطہ ہے اور جسے اس زبان کو قومی زبان کہنے کا فخر حاصل ہے) جمہوریت کا سورج ابھی طلوع ہوا ہے۔ ظاہر ہے تجربوں کی نوعیت پر زمینی اثرات اور اس کے موسم کا اثر ہونا چاہیے۔ ہماری بدنصیبی یہ ہے کہ ہمارے یہاں ہمارے معاشرے کی طرح ایک (-UPSTART) طبقہ عالمِ وجود میں آیا جس کے پاس نہ ادب کی روایت تھی نہ آگہی. نہ عرفان۔ دوسری طرف برسوں کی بیورو کریسی نے مصنفین کا ایک اور طبقہ عنایت فرمایا جسے OFFICER یا -ESTABLISH MENT WRITERS کہہ سکتے ہیں پھر ادب نیز ادبی تخلیقات کی قسمتوں کے فیصلے ان کے حلقۂ اثر کے اشارۂ ابرو کے پابند ہو گئے۔ کوٹہ سسٹم نے بھی بعض غلط فیصلوں کو تقویت پہنچائی ظاہر ہے اس صورتِ حال میں GENUINE WRITINGS کا جو حشر ہونا چاہیے وہ ہمارے سامنے ہے۔

ہمارے یہاں TREND کے مسائل بہ شکل دو یا زیادہ سے زیادہ چار ہیں لیکن ان کے وجود سے اتنا فائدہ ضرور ہے کہ سچ بولنے کی روایت میں قابلِ قدر اضافہ ہونے کے اثرات ظاہر ہو رہے ہیں۔ یہ فیصلہ تو آنے والا وقت کرے گا کہ جدید ادب میں کتنا سچ تھا اور کتنا جھوٹ ۔ فی الحال جدید فنکاروں کا کام یہ ضرور ہونا چاہیے کہ تاریخ کا وہ الزام اپنے سر نہ لیں کہ انہوں نے بعینہ درآمد شدہ نظریات اور نامحسوس خیالات کی عکاسی کی ہے۔ ویسے مجھے یقین ہے کہ کل کے مقابلے میں آج کا فنکار خود احتسابی کے مرحلوں میں کامرانی کے امکانات زیادہ رکھتا ہے۔

تخلیقات کے سلسلے میں جدید فنکار کو سب سے پہلے ادب اور ادب نما کا فرق سمجھنا ہوگا۔ شاعری اور ناشاعری میں تمیز پیدا کرنی ہوگی تب ہی PROSE POEM کو سمجھنے یا ENJOY کرنے کے اہل ہونے کی بجا توقع قاری سے بھی ہو سکتی ہے۔ -ANTI NOVEL یا ABSURD ڈراموں سے حظ اٹھائی جا سکتی ہے۔ ہمارے ادب سے گزری ہوئی ایک اہم تحریک کے تلخ تجربات سے محفوظ رہنا آج کے فنکار کا ایک مسئلہ ہونا چاہیے۔ جدید فنکار (جن میں بیشتر کی بنیاد جدید فلسفیانہ خیالات پر ہے) کی واضح اساس تلاش کرنی چاہیے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کونسی صورت ہے جسے ابہام و تفہیم کی منزلوں میں راہنما سمجھا جائے؟ میں سمجھتا ہوں

جدید افکار کا مطالعہ راست اور ادبی تحریکات کا مشاہدہ قریب زیادہ محفوظ طریقے ہیں اس راہ میں صعوبتیں بھی ہیں جو سیدھی اور سچی تلاش کے حامیوں کا مقدر ہیں مگر ان مرحلوں سے سرخرو ہونے کے بعد جو ادب پیدا ہوگا وہ محسوس خیالات پر مبنی ہوگا ان میں کاٹ بھی زیادہ ہوگی اور تڑپ بھی!

یہاں ایک الزام مجھ پر عائد ہو سکتا ہے اور وہ یہ کہ اتنے مبتدیانہ عمل سے گزرنے کی فنکاروں کو دعوت دینا غالباً اس مفروضہ پر مبنی ہے کہ آج کا فنکار وسیع مطالعۂ ادب (جس میں مطالعۂ ماضی بھی شامل ہے) سے عاری یا بے تعلق ہے یا ہو سکتا ہے گو ایسا کہنے کو واقعتاً جی نہیں چاہتا لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ بیشتر ملتوں میں بات کچھ ایسی ہی ہے۔ میرا تجربہ بکم از کم مجھے اس سمت میں لے جاتا ہے۔ چنانچہ میں سمجھتا ہوں کہ بہ استثنائے چند عام صورتوں میں کھلے دل سے اس بات کا اعتراف کر لینا چاہیے کہ جن فلسفوں اور نظریوں کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے ان میں اکثر نامحسوس بلکہ بعض صورتوں میں نامعلوم ہیں۔ ایک خود کی بازیافت کا مسئلہ ہی لے لیجیے اس بات کا اعتراف کرنے میں مضائقہ نہیں ہونا چاہیے کہ وجود نفسیات (EXICTENTIAL PSYCHOLOGY) ہمارا مسئلہ نہیں اور نہ ہم اسے (PSYCHO-THERAPY) میں استعمال کرتے ہیں۔ ہم ترقی پذیر ملکوں کے لوگ جن کی اکثریت عام بیماریوں کے معالجوں کو ترستی ہے۔ وہ اس امریکی معاشرے کی معالجانہ عیاشی کے متحمل نہیں ہو سکتے جسے دعویٰ ہے کہ مسلسل چار صدیوں کی نفرت سے پیکار نے اس کے بیشتر افراد کے اعصاب کو ناکارہ بنا دیا ہے۔

دوسرا مسئلہ مشینی عہد میں فرد کی گمشدگی اور بے چہرگی کا ہے اس سلسلہ میں بھی اقرار کیا جا سکتا ہے کہ ہماری آبادی کا بمشکل ایک چوتھائی حصہ شہروں میں رہتا ہے اور ان شہروں کی انگلیوں پر گنی جانے والی تعداد کی اکثریت صنعتیانے کی منزل سے نہیں گزری لہٰذا عام صورتوں میں اس سے پیدا شدہ ذہنی، نفسیاتی (اور معاشی) مسائل نامحسوس ہیں۔ پھر فرد کی بے حسی اگر شہروں سے مشروط کر دی جائے تو شہر بانے کا عمل کیا واقعی سست نہیں۔

میری ان باتوں کا قطعی یہ مفہوم نہیں کہ مسائل آج کے فنکاروں کے سامنے نہیں بلاشبہ ہیں مگر ان کے اظہار کا حق بہرحال انہیں ہونا چاہیے جنہوں نے اس کا کرب جھیلا ہے اس درد کو محسوس کیا ہے اس لمحۂ جاں سپار سے گزرے ہیں۔ ہمارا عہد بحالی کا عہد ہے، ہم اسے تلاش کریں اور تب اسے پا لینے کا شعور پیدا کریں یہی غالباً صحیح راہِ عمل ہے۔

تہذیبی پراگندگی اور ادیب

سراج منیر

ادیب کے فریضے یا ادب کے منصب کے بارے میں سوال پیدا ہونا اپنے طور پر ایک بہت خطرناک علامت ہے اس لئے کہ ادب کے منصب کا تعین کسی خارجی حوالے سے نہیں ہوا کرتا یعنی یہ کہ ادیب کے فریضے کے بارے میں لکھے ہوئے مضامین پڑھ کر کوئی ادیب اپنے طریقہ کار کو متعین نہیں کرتا، بلکہ ادبی روایت خود مختلف ادوار میں ایک پورے تہذیبی منظر نامے میں اپنے مقام کا تعین کرتی ہے اور اسی لحاظ سے ادیب کا رول خود لوبی روایت میں بحیثیت امکان مضمر ہوتا ہے۔ ہم چونکہ موجودہ صورت حال میں گفتگو کر رہے ہیں اس لئے تہذیب میں ادب کے مقام اور اس کے منصب کے بارے میں کوئی مطلق بات نہیں کہہ سکتے جو ہر جگہ پر یکساں نافذ العمل ہو، فی الوقت ہر جگہ اور ہر سطح پر ادب کے رول کا تعین الگ الگ طور پر کرنا پڑے گا، اور یہ کوشش ایک خطرناک علامت اس لئے ہے کہ اس سوال کا پیدا ہونا ہی یہ ظاہر کرتا ہے کہ ادیب کا کسی تہذیب میں جو رول ہوتا ہے یا ہونا چاہیئے اس کا تعین خود اس تہذیب کے بطن سے یا یوں کہہ لیجئے کہ اس تہذیب میں تدبیر منزل کے اصول کے تحت نہیں ہو رہا۔ یہ تدبیر منزل سے میری مراد یہ ہے کہ ہر تہذیب اپنی حرکت کے لئے کچھ اصول اور اپنے سفر کے لئے ایک سمت متعین کرتی ہے اور انہیں تعینات کے لحاظ سے اس تہذیب میں مختلف ترجیحات وجود میں آتی ہیں۔ اشیاء کی اہمیت متعین ہوتی ہے، اداروں کے فریضے اور مناصب مقرر کئے جاتے ہیں، چنانچہ کسی ادارے کے بارے میں جواز یا عدم جواز کا سوال پیدا ہونا، یا اس کے منصب کے بارے میں کسی پراگندگی کا جنم لینا اپنے طور پر چند امکانات رکھتا ہے، مثلاً یورپ کی مثال لے لیجئے۔ وہاں بار بار سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ادب کا معاشرے میں کوئی جواز بھی ہے۔ نشاۃ ثانیہ کا برطانیہ میں آغاز ہی ادب کے جواز کو چیلنج کرنے سے ہوا۔ اس وقت سے سڈنی، شیلے، پراؤننگ تک ہر آدمی نے بقدر ہمت ادب کا ایک منصب متعین کرنے کی کوشش کی ہے یہاں تک کہ میتھو آرنلڈ نے ایک فیصلہ کن بات کر دی کہ مغرب میں زوال مذہب سے جو جگہ خالی ہوئی ہے وہ ادب پر کرے

گا کسی تاریخِ فکر میں اس سوال کا بار بار نمودار ہونا اس بات کی دلالت کرتا ہے کہ اس تہذیب نے اپنی تدبیر منزل جس طور کی ہے اس سے ادب ہم آہنگ نہیں ہے۔ اب ان کے سامنے دو ہی راستے تھے یا تو ادب کے جوہر کو اور اس کے طریقۂ کار کو تبدیل کرکے اسے پورے تہذیبی بہاؤ کے مطابق بنا دیا جائے یا پھر اس کا تصفیہ ہی پاک کر دیا جائے۔ چنانچہ مغرب میں یہ دونوں کوششیں ہوئی ہیں اور دونوں میں انہیں کس قدر کامیابی بھی ہوئی ہے۔

ہمارے ہاں اگر اس وقت ادب کا کوئی غالب رجحان ہوتا، ادیبوں کے ذاتی طرزِ فکر کی کثرت کے بطن میں پوشیدہ کوئی ایک ایسا نقطۂ نظر ہوتا جسے ہم تہذیبی نقطۂ نظر قرار دے سکتے تو ہم اس نقطۂ نظر کے تجزیے سے ہی اس بات کا اندازہ لگا لیتے کہ ہماری پوری صورتِ حال میں ادب اس وقت کس منصب پر ہے اور تہذیب کے اس پورے بہاؤ میں کیا رول ادا کر رہا ہے، لیکن ادب کا ہر قاری اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ اس وقت ہمارے ہاں کوئی ایک طرزِ احساس تخلیق کو متعین نہیں کر رہا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادب کی حیثیت ہمارے ہاں طریقۂ کار کے نقطۂ نظر سے صرف ایک ہے یعنی ہر لکھنے والا ذاتی تاثرات سے ادب تخلیق کر رہا ہے۔ اس کے مواد میں اختلاف ہو سکتا ہے یعنی ایک ذاتی تاثر تاریخ کے بارے میں ہو سکتا ہے، معاشرے کے بارے میں ہو سکتا ہے خود اپنی باطنی صورتِ حال کے بارے میں ہو سکتا ہے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ انفرادیت کی تلاش کے لامتناہی سلسلے کے باوجود ہمیں ہر دوسرے برس یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ ادیبوں کی اکثریت ایک ہی نہج پر جا رہی ہے۔ ایک ہی طرح کے تجربے ہیں، ایک ہی قسم کی لفظیات ہے۔ چنانچہ اس چکر کو ختم کرنے کے لئے کوئی مردِ مجاہد ایک ایسی تھیوری داغ دیتا ہے جو پہلے ایک تہلکہ بپا کرتی ہے، مناظرے شروع ہوتے ہیں اور اسی دوران یہ علم ہوتا ہے کہ یہ بات بھی پرانی ہوگئی گویا ادب کا ہمارے ہاں عالم یہ ہے کہ: پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں۔

یہاں پر چند وضاحتیں ضروری ہیں۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ جب ہم یکساں طرزِ احساس کا تقاضا کرتے ہیں تو اس سے مقصد کسی ایک نظریے کی پیروی میں لکھنا نہیں ہوتا، اس لئے کہ تہذیبی طرزِ احساس کی جڑیں کسی نظریے کی پیروی سے کہیں زیادہ گہری ہوتی ہے اور انسان کے طریقۂ ادراک تک میں پیوست ہوتی ہیں، بلکہ تحریکیں اور نظریے تو دراصل ایک تہذیبی بنیاد کے ساقط ہو جانے کا عمل اظہار ہوتے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے، میرا بنیادی اعتراض انفرادیت پر نہیں ہے بلکہ انفرادیت کو ایک قدر بنا دینے پر ہے چنانچہ آج مغربی ادب کا عالم یہ ہے کہ اگر ایک شخص دوسروں سے مختلف ہونے میں کامیاب ہو جائے تو یہ دیکھے بغیر کہ وہ کیا کہہ رہا ہے، کس طرح سے کلام کر رہا ہے۔ اس کی برتری کا تسلیم

کرلی جاتی ہے۔ گالم گلوچ، کی بے معنی گردان کی بہتات کچھ سطریں نقل کرنے کی اجازت نہیں دیتی ورنہ امریکہ کے شعراء کے سرخیل گنزبرگ کی نظمیں مثال کے طور پر نقل کرتا۔ جو لوگ محض انفرادیت کو قدر سمجھتے ہیں ان سے تو یہاں گفتگو ہی نہیں ہو رہی ہے۔ اسی طرح جو لوگ محض مروّجہ خیالات کے اظہار کو ادب جانتے ہیں وہ بھی یہاں خارج از بحث ہیں اس لئے کہ ہر دو صورتوں میں ادب یا ادیب کے مقام اور منصب کا تعین حادثاتی عناصر کا مرہون منت ہو جاتا ہے اور ادیب یا ادبی روایت کے ہاتھ میں کچھ نہیں رہتا۔ ان ہی دو رجحانات کو بحیثیت قدر قبول کرنے کی وجہ سے پچھلے ایک عرصے سے ہمارے ہاں وہ خرابی پیدا ہوئی ہے جس کی طرف میں اشارہ کر رہا ہوں یعنی ادب انفرادیت اور یکسانیت کے درمیان چکر کاٹ رہا ہے۔ چنانچہ صورت حال کے اس اجمالی بیان کے بعد وہ سوال اٹھائے جا سکتے ہیں جو اس وقت خود ادب کی بقا، قاری اور ادیب کے رشتے کی نوعیت، ادب اور تہذیب کے درمیان ربط کی صورت اور سب سے بڑھ کر ادب کے تہذیبی رول کے بارے میں بہت بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

میرا خیال یہ ہے کہ ادب کے منصب کے بارے میں جن لوگوں نے مطلق بیان جاری کرنے کی کوشش کی ہے، یا اس کے منصب کو آفاقی سطح پر متعین کرنے کی کوشش کی ہے انہوں نے ایک بالکل ہی غلط طریقہ کار اختیار کیا ہے اس طرح کی عالمی فارمولیشن کرنے میں لطف بھی بہت آتا ہے اور آدمی کو نظریہ ساز کا لقب بھی مل جاتا ہے، لیکن مسئلہ یہ ہے کہ اس نظریہ سازی میں آدمی کی اپنی حدود و مختلف روایتوں کے فرق سے پیدا ہونے والی کمی بیشی اور مختلف تہذیبوں میں اداروں کی ترجیحات کے الگ الگ نظام کا خیال نہیں رکھا جا سکتا۔ چنانچہ اس کی وجہ سے قباحت یہ لازم آتی ہے کہ کوئی خاص نظریہ آفاقی ہونے کے چکر میں اپنی مخصوص اور صورت حال کو سمجھنے اور اس سے پیدا ہونے والے سوالات کا جواب دینے کے قابل بھی نہیں رہ جاتا۔ یہ سوال اٹھانے کے لئے ضروری ہے کہ ہم سب سے پہلے یہ سمجھ لیں کہ ہماری موجودہ تہذیبی صورت حال ہے کیا؟ روایتی تہذیب سے کس طور مختلف ہے۔ پھر ہم یہ دیکھیں گے کہ ادب کے رول کا تعین کس طرح ہو سکتا ہے۔

دنیا میں ہر تہذیب کی بنیاد مذہب پر ہوتی ہے اور تہذیب زمان میں روایت کے ایک مربوط تسلسل کے ذریعے سفر کرتی ہے اور مذہب کے حوالے سے اس کی حیثیت ایک میڈیم کی ہے کہ اگر افراد اور گروہوں کو اس میڈیم کی مختلف سطحوں سے گزار کر اس تصور کے مطابق ڈھالا جاتا ہے جو مذہب کے بطن میں فی الاصل مضمر ہوتا ہے یعنی اس بات کو یوں سمجھ لیجیے کہ مذہب انسان کا ایک مخصوص تصور دے کر آتا ہے اور تہذیب کے ذریعے فرد کی مختلف نسلوں کو ایک تاریخی اور معاشرتی عمل سے گزارنے کے بعد ایک طرف تو اس کے روحانی اور جسمانی امکانات کو

حقیقت میں تبدیل کرتا ہے۔ دوسری طرف وسیع تر تہذیبی سفر میں افراد کو اپنی تدبیر منزل کے وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے اس طرح منزل کی دو سطحیں ہو گئیں ایک تو افراد کی منزل کہ جو ان کے امکانات کے حقائق میں تبدیل ہونے سے عبارت ہے اور دوسری تہذیب کی منزل جو ایک مخصوص سمت سفر سے عبارت ہے تہذیب کے نظام میں طریقہ کار، مواد، استعاروں کا ایک ایسا خزانہ موجود ہوتا ہے۔ جس سے افراد کی مختلف انسانی سطحوں کو گزارا جاتا ہے اور اس عمل کے ذریعے ہر فرد کے امکانات اور استعداد کے لحاظ سے اس کی اس طرح قلب ماہیت کی جاتی ہے کہ بالآخر وہ اس تصور سے مطابقت پیدا کرے جو کسی تہذیب کے بطن میں موجود ہے۔ یہ تو ایک عام اصول ہوا۔ اب روایتی تہذیبوں میں اختلاف اس وقت ہوتا ہے جب ایک تہذیب کسی ایک امکان کی تحقیق کو دوسرے امکانات پر فوقیت دیتی ہے، مثلاً چینی تہذیب میں انسان کے معاشرتی وجود کی اہمیت اس کی انفرادی روحانی تربیت سے زیادہ ہے یا عیسوی تہذیب جس میں انسان کے انفرادی الوہی عرفان کو دوسری باتوں پر فوقیت دی جاتی ہے جبکہ اسلامی تہذیب انفرادی الوہی عرفان کے بجائے انسان کے اجتماعی تصورات کی تربیت و تدوین پر نسبتاً زیادہ زور دیتی ہے۔ اس طرح روایتی تہذیبوں میں بنیادی فرق ہوا کرتا ہے چنانچہ تصور انسان کے خدوخال میں یہ فرق پھر تہذیبوں میں ترجیحات کے نظام میں ظاہر ہوا کرتا ہے اور ہر تہذیب ان اداروں اور عناصر کو زیادہ اہمیت دیتی ہے جو آدمی کو اس کے تصور انسان کے مطابق ڈھال سکیں۔ یہاں ایک ضروری وضاحت یہ ہے کہ روایتی تہذیبوں کا تصور انسان محض زمینی نہیں ہوتا بلکہ یہ تصور متعین ہوتا ہے دراصل انسان کی ابتدا اور اس کی تقدیر کے تصور سے، لہٰذا ایک درجے میں انسان کی تربیت اور ایک مخصوص تصور انسان کے مطابق ڈھلنے میں نجات کا طریقہ کار بھی کارفرما ہوتا ہے۔ پھر دنیا کی ساری روایتوں میں کسی نہ کسی طور پر یہ بات پائی جاتی ہے کہ آدم کو اللہ نے اپنی صورت پر بنایا۔ لہٰذا ہر تہذیب کا مخصوص تصور انسان ایک طور سے اس تہذیب کے بطن میں کارفرما تصور الٰہ کو بھی ظاہر کرتا ہے

روایتی تہذیبوں میں باہمی اثر و تاثر کا بھی ایک نظام کارفرما ہوتا ہے اور اپنے طور پر بہت نازک اور پیچیدہ نظام ہے بعض تہذیبیں ایسی ہوتی ہیں کہ اپنے امکانات کو دریافت کرتے کرتے جب ایک خاص سطح پر پہنچتی ہیں تو کسی دوسری تہذیب سے کچھ عناصر مستعار لیتی ہیں اور اپنے مخصوص تصور حقیقت اور تصور انسان کے تابع پورے نظام تمدن سے جذب کر لیتی ہیں نسبتاً جس طرح مشرق بعید کی تہذیب نے بدھ مت کا طریقہ کار لے کر اپنے مخصوص تصور انسان کی تکمیل کے لئے استعمال کیا یا جس طرح بعض سطحوں پر ازمنہ متوسط کی عیسوی تہذیب نے ایک خاص سطح

پر پہنچنے کے بعد اسلام سے بعض علوم اور طریقے سیکھے۔ یہاں یہ بات ملحوظ رہنی چاہیے کہ یہ سارا عمل حادثاتی نہیں ہوتا بلکہ ایک نظام کے تحت عمل میں آتا ہے۔ اور اس میں اہم ترچیز اثر قبول کرنے والی تہذیب کی وجدوہ منزل ہوتی ہے جس پر اثر قبول کرتے وقت وہ کھڑی ہو۔ یہ سارا مسئلہ اپنے طور پر ایک الگ بحث کی حیثیت رکھتا ہے اور چونکہ ہمارے موضوع سے تفصیلی طور پر متعلق نہیں ہے اس لئے ہم اسے یہاں چھوڑ کر آگے بڑھتے ہیں۔

اب ہم نے روایتی تہذیب کے بارے میں چند بنیادی باتیں سمجھ لیں یعنی یہ کہ ان میں ہم آہنگی کی بنیاد کیا ہوتی ہے۔ ان میں فرق کس طرح قائم ہوتا ہے اور ان میں باہمی رشتہ کس طرح اور کس طرح پر پیدا ہوتا ہے۔ اس کے بعد دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کسی بھی تہذیب کے اندر موجود عناصر کے ذریعے اوارے کس طرح بنتے ہیں اور ان کی حیثیت کس طرح متعین ہوتی ہے۔ روایتی تہذیب کے پورے نظام میں کسی شے کی کوئی خاص اہمیت اس کے تصورِ انسان کے مطابق ہوتی ہے۔ مثلاً چونکہ عیسوی تہذیب حضرت عیسیٰ کی تاریخی شخصیت پر اپنی بنیاد رکھتی ہے اور نجات کا مدار ان کی تعلیمات کے بجائے ان کی ذات پر جاتی ہے لہٰذا اسی لئے قرونِ وسطیٰ کی عیسوی تہذیب کے فنون میں اکانوگرافی کو بنیادی حیثیت دی جاتی ہے اور علوم کی سطح پر عیسائیت کے مہمات مسائل کا تعلق انجیل کے بجائے حضرت عیسیٰ کی شخصیت سے زیادہ ہے جبکہ اس کے عکس مثلاً تاؤمت میں شخصیت کا عنصر غائب ہو کر ہی رہ گیا ہے۔ بہرحال اسی طرح اپنے بنیادی ڈھانچے کے لحاظ سے ہر تہذیب اپنے تمام عناصر کو ایک تدریج عطا کرتی ہے، لیکن اس میں ابھی ایک نزاکت اور ہے۔ یہ تدریج محض اہمیت کے لحاظ سے متعین نہیں ہوتی بلکہ تصورِ الٰہ سے جنم لیتی ہے اور تہذیب کے بڑے سے بڑے نظام سے لے کر چھوٹے سے چھوٹے عنصر میں منعکس ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس طرح روایتی تہذیب میں مختلف ادارے وجود کی مختلف سطحوں کی نمائندگی کرتے ہیں جن کا ایک رشتہ انسانی باطن سے اور دوسرا رشتہ تصورِ الٰہ سے ہوتا ہے۔ اب روایتی تہذیب کا پورا نظام ایک انعکاسی نظام بن گیا۔ یعنی ہر شے اپنے فوق کو منعکس کرتی ہے اور اپنے تحت میں منعکس ہوتی ہے۔ ہومر کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے نقاد عموماً کہتے ہیں کہ ہومر کی کائنات ایک ایسی کائنات ہے جس کے ذرّے ذرّے سے الوہی تقدس جھلکتا ہے تو اس میں بھی اصل بات یہی ہوتی ہے کہ انعکاسات کے ایک نظام کے ذریعے ادنیٰ ترین اشیاء بھی اعلیٰ ترین حقائق کی نمائندہ بن جاتی ہیں۔ اور ہومر کے بارے میں یہ رائے دراصل سارے روایتی ادب کے بارے میں درست ہے۔ روایتی ادب کا یہ مخصوص انداز اور اس کا دل دونوں باہم جڑے ہوئے ہیں۔ روایتی تہذیب میں ادب بنیادی طور پر علامتی ہے اور اس کی علامتوں کی تخلیق ذاتی

"تاثرات" کی بنیاد پر نہیں ہوتی بلکہ علامتوں کا یہ نظام بجائے خود ایک غیر شخصی روایت کے تابع ہے۔ اور مختلف سطحوں پر ایک ہی حقیقت کے مظاہر اور ان سے انسانی رشتے کو بیان کرتا ہے۔ چنانچہ روایتی تہذیب میں ادب کا رول یہ ہے کہ افراد کے علامتی طرزِ احساس کی تربیت کرے تاکہ وہ عالم کی علامت کو سمجھنے کے قابل ہو سکے۔ دوسرے یہ کہ انفرادی متخیلہ کی صورتوں کو تدوین کرکے یا تو انہیں ان علامتوں کی غیر شخصی روایت کے تابع بنائے یا اس میں شامل کرتا چلا جائے ان علامتوں کے زمرے میں معمولی مجلسی کنایوں سے لیکر کائناتی علامتوں تک شامل ہیں۔ اس طرح اپنی حیثیت میں ادب انفرادی تجربے اور اجتماعی تاریخی تجربے کے درمیان رابطے کا کام بھی سرانجام دیتا ہے لیکن یہ تمام باتیں خود تہذیب کے پورے نظام میں ادب کے اس مخصوص منصب میں مضمر ہوتی ہیں جو ایک تصورِ انسان کے تحت اس کے لئے متعین کیا جاتا ہے۔ لہذا ادب کے رول کے بارے میں، اس کے منصب اور مقام کے بارے میں کہیں کہیں معمولی اشارے مل جائیں تو طویل بحثیں نظر نہیں آتیں۔ ویسے بھی روایتی تہذیب میں ادب کبھی کبھی چند مقدس دانشوروں تک محدود نہیں رہا بلکہ ہمیشہ اس کی بنیاد مذہب کے دیئے ہوئے تصورِ انسان اور اس کی تحقیق (ACTUALISATION) کے سفر میں حاصل کئے ہوئے اجتماعی تاریخی تجربے پر رہی ہے۔ اور اسی لئے اس تصورِ انسان سے منسلک ہر فرد اور اس تجربے میں شامل ہر شخص ادب کو پڑھنے سمجھنے اور تخلیق کرنے کا اہل سمجھا جاتا ہے چاہے وہ بالقوہ ہی کیوں نہ ہو۔

ما ہمہ در اصل شاعر زادہ ایم

یا یہ کہ ؎

طبعِ موزوں حجتِ فرزندیٔ آدم بود

یہ تو چند اشارے تھے جن کے ذریعے میں نے روایتی تہذیب کی تشکیل کے اصول اور اس میں ادب کی حیثیت کا ایک خاکہ سا بنانے کی کوشش کی ہے۔ اب ہم اپنے اصل مقصد کی طرف آتے ہیں۔ یعنی یہ کہ موجودہ تہذیبی صورتِ حال کیا ہے اور اس میں ادب کی حیثیت کس حوالے سے متعین ہو سکتی ہے؟

روایتی تہذیبوں کے سلسلے میں ایک یہ بات بھی دیکھنے میں آئی ہے کہ بعض تہذیبیں ایک خاص وقت تک سفر کرنے کے بعد اپنے امکانات پورے کر لیتی ہیں اور یا تو متحجر ہو جاتی ہیں یا کسی ایسی روایتی تہذیب کے لئے جگہ خالی کر دیتی ہیں جو اس سے آگے انسان کے امکانات کی تحقیق کرے۔ لیکن ہماری موجودہ صورتِ حال کو اس سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ ہماری موجودہ تہذیبی صورتِ حال ۱۶ ویں صدی کے یورپ میں پیدا ہونے والے ایک عجیب

احساس سے متعین ہوتی ہے۔ بحری جہازوں پر ڈاکے ڈالتے ڈالتے یکایک یورپ کے بعض علاقوں میں یہ خیال زور پکڑنے لگا کہ مشرقی قومیں غیر مہذب اور وحشی ہیں اور یورپ کا یہ فرض ہے کہ ان تک تہذیب کی روشنی پہنچائے، چنانچہ اپنے اس (CIVILIZING MISSION) کی تکمیل کے لئے یورپ کی فوجیں نکل کھڑی ہوئیں۔ بعض تہذیبیں تو اس حملے کی تاب نہ لاسکیں اور مکمل طور پر اس تاریخی دھارے میں داخل ہوگئیں جو اصل میں یورپ کی "تاریخ" تھی اور جس کے نتائج کو دنیا بھر کی تقدیر بنانے کی کوشش ہو رہی تھی اس کی ایک بہت اہم مثال جاپان ہے۔ اسی لئے میں سمجھتا ہوں کہ دوسری جنگِ عظیم میں جو دراصل یورپ کے اپنے تاریخی جدل انکار کا ایک خارجی اظہار تھی، جاپان کی شمولیت اور پھر اس کا حشر محض ایک اتفاقی امر نہیں ہے، بلکہ جاپان کے اپنے تاریخی ارتداد کا شاخسانہ ہے۔ خیر اگر ہم بھی مکمل طور پر اسی تاریخی اور تہذیبی دھارے میں شامل ہو جاتے اور کلیتاً اپنی وہی منزلیں متعین کر لیتے جو یورپی تاریخ نے ۱۹ ویں صدی میں ہی متعین کر لی تھیں اور بعد ازاں مرحلہ وار اسی سمت میں سفر کر رہی تھیں۔ تو کم از کم ایک بات تو ہوتی کہ صورتِ حال جو کچھ بھی ہوتی واضح ہوتی۔ لیکن شنٹو مت کے برعکس ہماری تہذیبی روایت اتفاق سے مولوط، مسلسل اور زندہ تھی، چنانچہ ہوا یہ کہ بعض سطحوں پر تو یورپی تاریخ کی رو ہماری تاریخ میں شامل ہو گئی اور بعض سطحیں اس سے بچی رہیں۔ یہ وہ عمل ہے جسے میں ایک تہذیبی پراگندگی کا نام دیتا ہوں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ دو تہذیبوں میں بلا کسی اصول کے ربط کا پیدا ہونا اور ان کی بعض سطحوں کا کسی جبر کے تحت یا کسی حادثے کے تحت باہم مخلوط ہو جانا۔ لہٰذا ہمیں موجودہ صورتِ حال میں مغرب سے ربط اور روایتی تہذیبوں کے درمیان ربط کی صورتوں میں ایک واضح فرق کرنا چاہیئے وہاں یہ ارتباط اصولی ہے۔ ایک آزاد روحانی فضا میں واقع ہوتا ہے اور ایک تہذیب اپنی ضرورتوں کے مطابق اور اپنے تصورِ انسان کی تکمیل کے لئے دوسری تہذیب سے اخذ و قبول کر سکتی ہے اور کرتی ہے۔ ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ یہ سارا عمل ایک سیاسی جبر میں واقع ہوا ہے اور اس کی حیثیت تہذیبی ارتباط کی بجائے تہذیبی انہدام کی رہی ہے جو ایک سطح پر کامیاب ہوا اور دوسری سطح پر ناکام۔ اس طرح ایک ایسا معاشرتی منظر نامہ وجود میں آیا جس میں بیک وقت کئی تہذیبی روئیں حرکت پذیر ہیں۔ اب یہ بات ادیبوں کو زیب نہیں دیتی کہ وہ اس صورتِ حال پر بغلیں بجاتے پھریں کہ بہت اچھا ہے۔ بڑی ترقی ہو رہی ہے۔ بلکہ غور کرنے کی بات یہ ہے کہ تہذیبی سطح پر ہمارے ساتھ ہو کیا رہا ہے اور اس کے کیا نتائج ظاہر ہو رہے ہیں اور آخر الامر کیا صورت نکلے گی۔ اسی لئے کہ اگر کوئی معاشرہ بیک وقت کئی تمدنی دھاروں کی جدل کی آماجگاہ بن جائے تو ایسی

صورت میں ادیب کی ذمہ داریوں کی نوعیت بدل جاتی ہے اور بعض صورتوں میں بڑی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔

اب ہم ایک نظر ان قباحتوں پر ڈالتے ہیں جو اس تہذیبی پراگندگی کی وجہ سے پیدا ہو رہی ہیں۔ میں پہلے یہ عرض کر چکا ہوں کہ تہذیب دراصل ایک میڈیم ہے جس میں سے افراد کو گزار کر ایک مخصوص تصورِ انسان کے مطابق ڈھالا جاتا ہے۔ اب کئی تہذیبی رویوں کے تصادم ہیں کہ جن کا اختلاف فروعی نہیں بلکہ بنیادی ہے۔ صورت یہ پیدا ہوتی ہے کہ افراد کی بعض سطحیں ایسی ہیں جن کی تربیت کسی اور اصول کے ذریعے۔ معاملہ اس وقت اور تشویشناک ہو جاتا ہے جب یہ دونوں اصول ایک دوسرے سے قطبین کی نسبت رکھتے ہوں۔ اس طرح تہذیبی پراگندگی انسانی شخصیت کی پراگندگی بن جاتی ہے۔ سلیم احمد کا یہ نقطۂ نظر کہ روایتی تہذیب کے بعد ہمارے ہاں انسان کسرو در کسر کے عمل سے گزر رہا ہے دراصل محض انفرادی اطلاق نہیں رکھتا۔ اس لئے کہ تہذیب کا منظر مختلف دھارے اپنے اندر رکھے گا انسانی شخصیات کے اتنے ہی ٹکڑے ہوں گے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ چلیے یہ ٹوٹ پھوٹ بھی ہو گئی۔ لیکن اس کا نتیجہ کیا ہے۔ جو لوگ ادب اور تہذیب کو انسان کی شخصیت میں پیدا ہونے والے بے اصول تصادم کے اظہار کا میڈیم سمجھتے ہیں۔ ان سے میں بحث نہیں کر رہا اور نہ ہی میں اس صورتِ حال کے معاشرتی اطلاقات پر گفتگو کروں گا کہ کس طرح اس سارے عمل سے قومی سطح پر ایک منافقت پیدا ہوتی ہے۔ ادب کے سلسلے میں اس عمل کے جو فوری نتائج ہوتے ہیں ان کا عالم یہ ہے کہ ادب سے انسانی ذات کا تصور مفقود ہو جاتا ہے۔ لہٰذا غیر شخصی روایت سے ربط استوار کرنے کا کوئی مرکز موجود نہیں رہتا۔ تہذیبی طرزِ احساس کے غائب ہو جانے کی وجہ سے فوری مسئلہ ابلاغ کا پیدا ہوتا ہے اس لئے کہ ادیب اور قاری کے درمیان سفارت کے فرائض یہی تہذیبی طرزِ احساس ہی انجام دیتا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ادب کے سلسلے میں معیار غائب ہو جاتے ہیں۔ اس لئے کہ ایک تہذیبی فضا میں معیار یا تو ایک ہوتا ہے یا کوئی نہیں ہوتا۔ اس طرح ایسی صورتیں تک پیدا ہو جاتی ہیں جہاں کسی شے کے ادب یا غیر ادب ہونے کا فیصلہ صرف اس کی قبولیت کی بنیاد پر رہ جاتا ہے جو ظاہر ہے کہ کوئی بڑی بنیاد نہیں ہے۔ اس تمام پراگندگی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادب پہلے اپنی پہچان کھو دیتا ہے پھر اپنے منصب سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے اور بالآخر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر ادب کے بغیر بھی تو ہم زندگی گزار سکتے ہیں پھر اس کی ضرورت کیا ہے۔ اس کے بعد ادب کی جوازجوئی شروع ہوتی ہے۔ کوئی کہتا ہے یہ مذہب کی جگہ لے گا۔ کسی کا خیال ہے کہ ادب ایک نئی اخلاقیات کی داغ بیل ڈالے گا۔ کوئی ادیب کو غیر مستند قانون داں قرار دیتا ہے۔ غرض کہ ہر کسے حسبِ فہم گمانے دارد۔

تا آنکہ لوگ ادب سے دستکش ہو جاتے ہیں اور معاشیات کا مطالعہ کرنے لگتے ہیں۔ اس وقت کی صورتِ حال دراصل یہی ہے کہ ادب ایک تہذیبی تصادم میں دونوں معیاروں کے تحت کام کرنے کی وجہ سے آہستہ آہستہ اپنا جواز کھو رہا ہے اور ہم اس صورتِ حال کے بارے میں صرف یہ نہیں کہہ سکتے کہ لوگوں میں ادب کا ذوق ختم ہو رہا ہے۔

اب اس سارے مسئلہ پر دو طرح کے ردِ عمل ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ جو کچھ ہو رہا ہے درست ہو رہا ہے اور ایک ازلی تقدیر کے مطابق ہو رہا ہے جیسا کہ ہندو مت کا اصول ہے کہ منونتر کا آخری حصہ یعنی کلجگ کسی کے روکے رک نہیں سکتا۔ دوسرا خیال یہ ہے کہ تہذیبوں کے اس تصادم سے انسانی ذہن میں وسعت پیدا ہو رہی ہے اور یہ بالآخر ایک عالم گیر انسانی خیر پر منتج ہوگی۔ یہ نقطہ نظر بعینہٖ وہی ہے جو نشاۃ ثانیہ کے آغاز میں پیدا ہوا تھا۔ اور جس کے تحت یوٹوپیا کی روایت نے جنم لیا تھا۔ لیکن نتیجہ ہمارے سامنے ہے۔ بیسویں صدی۔ لے کر سامنے آتی ہے۔ ہکسلے کی تحریریں دیکھ لیجئے یا پھر جارج آرویل کا ۱۹۸۴ اور بھی ایک کافی شہادت ہو سکتا ہے لہٰذا یہ دونوں راستے ادیب کے لئے بند ہیں۔ روایتی تہذیبوں کی ان کے تمام عناصر کے ساتھ نشاۃ ثانیہ کے بارے میں ہم سوچ بھی نہیں سکتے اور روایت کے بغیر ہم جی بھی نہیں سکتے اس لئے کہ افراد کو روایت کے ساتھ وہی نسبت ہے جو مچھلی کو پانی کے ساتھ۔ یہ ایک عجیب طرح کا گورکھ دھندا ہے۔ عالمی سطح کی بات کرنے کا نہ مجھ میں حوصلہ ہے نہ فی الوقت اس کی ضرورت۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ ادیب کو جو تہذیبی طرزِ احساس کا معاشرتی قائم مقام ہوتا ہے اس صورت حال کے بارے میں سوال ضرور اٹھانا چاہیئے اور اپنی حیثیت کا تعین ضرور کرنا چاہیئے۔ دوسرے لفظوں میں میرے اس سوال کا مطلب یہ ہے کہ ہر ادیب کو خود سے یہ پوچھنا چاہیئے کہ وہ کیوں لکھ رہا ہے اس لئے کہ یہی سوال خود اس کی اپنی نظر میں اپنے جواز کے لئے ضروری ہے۔ مختلف تحریکیں دراصل اسی سوال کے ناکام جوابات کے طور پر سامنے آتی ہیں۔

اس وقت یہ سوال اٹھانا دراصل ادیب کے تہذیبی منصب کے بارے میں سوال اٹھانے کے مترادف ہے۔ یہاں ایک اور بات ذہن میں آتی ہے کہ آخر اس بات کا تقاضہ صرف ادیب سے کیوں کیا جائے۔ آخر معاشرے کے دوسرے افراد بھی تو ہیں۔ یہ تقاضہ معیشت والوں سے سیاست والوں سے اور اسی طرح کے دوسرے لوگوں سے بھی تو کیا جا سکتا ہے۔ ایک درجے میں یہ بات درست بھی ہے اور یہ تقاضہ ہونا بھی چاہیئے۔ لیکن ادیب اور دوسرے شعبوں کے بارے میں ایک بنیادی فرق ہے۔ دوسرے شعبے ہمہ وقت موجود صورت

حال کے جبر میں رہتے ہیں جبکہ ادیب کے لئے ہر مرحلے کے دو رخ ہوتے ہیں، ایک تو موجودہ صورتِ حال اور دوسرے وہ اجتماعی خواب جو اس کے وجود میں زندہ ہوتے ہیں۔ چنانچہ ادب کا اکثر عمل موجودہ صورتِ حال اور اجتماعی خواب کے مختلف تناسب سے آپس میں حل ہوتے جانے کا نام ہے۔ اس وقت کی تہذیبی پراگندگی کے عالم میں ادیب کے لئے اگر کوئی راستہ ہے تو اپنے اجتماعی خواب سے غیر مشروط وفاداری کا ہے زکراز لقاء پر بے جھجک ایمان کا۔ اس لئے کہ تہذیبوں کی تشکیل میں بھی اجتماعی خوابوں کا اہم حصہ ہوتا ہے اور عالمِ زوال میں یہی اجتماعی خواب تدبیرِ منزل کے اصول کا کام بھی دیتے ہیں اور اگر صورتِ حال اس سے مختلف ہے اور ادیب کے پاس سماجی جبر اور تہذیبی پراگندگی سے محفوظ رہنے کا کوئی راستہ نہیں ہے، تو آئیے ہم سب مل کر ادب، تہذیب اور ادیب کے لئے دعائے مغفرت کریں اور اپنے آپ کو مغربی تاریخ کے بے جہت دھاروں کے سپرد کر دیں۔

فنی تخلیق اور شعوری خود مختاری

سعادت سعید

تخلیق ادب کو بعض سطحیت پسند نظریہ سازوں نے اطمینانِ قلب کی بازیابی کا وسیلہ جانا ہے ان کا کہنا ہے کہ ادبی اظہار ادیب کے داخلی بحران کا خاتمہ ہے۔ فنی تخلیق کا صفحۂ قرطاس پہ آراستہ ہونا ان کے لئے فاضل ہیجانات کی لفظی نکاسی ہے۔ یعنی جب سینہ جذبات سے معمور ہو جائے اس میں مزید گنجائش نہ رہے تو چھلکنا، بہہ نکلنا اور خارج ہونا امرِ لازم ہے۔ اس قسم کا نظریہ تخلیق کو وجود کا ذریعہ تو بنا سکتا ہے وجود کا اظہار نہیں اسے ہمیں ادب کا نظریہ حوائجِ ضروری قرار دینے میں کوئی باک نہیں۔ کوئی نقاد مصر ہے کہ ادب جذباتی ابال کا اظہار ہے اور کوئی اسے ہیجانات کی تھیلیاں خالی ہونے کا انتظام قرار دیتا ہے ارسطو کا مشہور زمانہ نظریہ کتھارسس بھی اسی ضمن میں رکھا جا سکتا ہے۔ ارسٹاپس کا وقتی لذات اور ابیقورس کا پائیدار لذتیت کا نظریہ بھی یہی گل کھلاتا نظر آتا ہے۔ ہابس بحرگ اور بنتھم کے لذاتیاتی عقیدے بھی اسی زمرے میں رکھے جا سکتے ہیں۔ نئے زمانے میں شعور کی رو کا فلسفہ جو کہ اسی نوع کے ابال کا انعکاس ہیں۔ فرائڈ کا ادب کو لاشعور کی چھپی خواہشات کا ارگن جاننا لااختیاری کی مذکورہ صورت ہی کا شاخسانہ ہے ان سب نظریات کا محتاط تجزیہ خبر دیتا ہے کہ یہ تخلیق فن اور تخلیق ذات کے ضمن میں شعوری عمل کی حاکمیت کی نفی کرتے ہیں۔ حقیقی فن کی تخلیق کے لئے آورد کی مصنوعیت اور آمد کے شب خون سے محفوظ رہنا لازمی ہے آورد بنے بنائے مسلم عقیدوں پہ جذبے کی تعمیر کی گمراہانہ کوشش کا نام ہے اور آمد سیل تند کی صورت وجود کی بنیادوں کو بہالے جاتی ہے۔ آورد میں صناعی کا نقشہ ہوتا ہے اور آمد میں غلاظتوں کی ترسیل کا اطمینان۔ آورد لفظوں کے لفظی جوڑ توڑ کی داستان ہے آمد ان کے امنڈ آنے کا نام۔ آورد میں حقیقت بناوٹی معلوم ہوتی ہے آمد میں طبعی کی صورت۔ آورد میں مفہوم کی متعین شکل ابھر آتی ہے آمد میں اس کے آزادانہ پھیلاؤ کا احساس نمایاں ہوتا ہے ہر دو صورتوں میں خالق کے باطن کا انفعالیں رہنا، اس کی حقیقتوں کا غیر منعکس ہونا اور تشکیلِ ذات سے قاصر رہنا ناگزیر ہے۔

حقیقی فن فی الاصل باطنی احتسابی عمل کے نتیجے میں ظہور پاتا ہے باطنی احتسابی عمل فنکار کے شعور کی صداقت کا سراغ رساں ہے یہ وہ معمار ہے جو تعمیر کی تکمیل اور اس کے بعد تک اپنے نقشوں میں تبدیلیاں کرتا رہتا ہے۔ تجربات جذبات، خیالات، احساسات، تاثرات، تخیلات اور ہیجانات کی تراش خراش، اپکھ پر چول، مرکبات سازی کے ذریعے ایک نیا منظر نامہ، ایک نئی تشکیل، ایک نئی ترتیب، ایک نیا خواب اور ایک غیر دریافت شدہ علاقہ سامنے لاتا ہے یہ عمل جذبات کے مجبور بہاؤ اور مصنوعی ترتیب پر قدغن لگاتا ہے۔ فن کار کو مکمل بے سکون کرتا ہے اس کے داخلی بحران میں شدت لاتا ہے۔ فاضل ہیجانات پر گرفت رکھتا ہے جذباتی ابال کو شعور کے ڈیم میں پھینکتا ہے کتھارسس کی بجائے کرائسس کو جنم دیتا ہے۔ لاذاتیاتی عناصر کا بیخ کن ہے شعور کی رو کو اپنا مطیع بناتا ہے۔ لاشعور کی دبی خواہشات کی تجزیاتی تقطیر سے عہدہ برآ ہوتا ہے مستحکم روایات کے آہن کو پگھلاتا ہے۔ لفظی بازیگری سے نجات دلاتا ہے

وجود کے معانی کی تحصیل، نقطہ نظر کی درست نہج اور فنی معنویت کا استحکام اسی باطنی خود احتسابی کا مرہون منت ہے۔ دلوں دلوں کے اختیار چلے نہیں جاتے۔ ریڈی ریفرنس کے لئے موجود ہوتے ہیں اپنی قوتوں اور تازیانوں سمیت! رہنمائی کے لئے، کنٹرول کے لئے، لاشعوری روایات کے شب دیز کو پابہ زنجیر کرنے کے لئے، جذبات کو غلام بنانے کے لئے شعور کو آزاد رکھنے کے لئے۔ تخیل کو سطحیت کی دلدلوں سے بچانے کے لئے!! پابلو پکاسو نے بجا طور پر لکھا ہے۔

"جب میں تصویر بناتا ہوں تو میری کوشش ہوتی ہے کہ میں ایک ایسا امیج دوں جو لوگوں کے لئے غیر متوقع ہو اور اس سے ماوراء ہو جسے وہ رد کرتے ہیں۔ یہی میری دلچسپی ہے۔ میں ہمیشہ خراب کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ میں انسان کو اس کا ایسا امیج دیتا ہوں جس کے عناصر روایتی مصوری میں اشیاء کو دیکھنے کے عمومی طریق کار سے لئے جاتے ہیں اور انہیں غیر متوقع فیشن میں از سر نو جمع کرتا ہوں۔ یہ کافی بے اطمینان کرنے والے ہوتے ہیں تاکہ وہ تصویر جو سوال اٹھاتی ہے اس سے بچنا ناممکن ہو جائے۔"

اس اعتراف میں شعوری عمل، نئی تشکیل کی صورت، کرائسس کی پیش کش، بنے بنائے کو نئے خراب کرنے کی کوشش اور بے اطمینانی کی تدوین ہمارے نقطہ نظر کی وضاحت میں ممد ہیں۔ مولانا روم لکھتے ہیں۔

"جبر و اختیار کا فرق ایک مثال سے سمجھا جا سکتا ہے ایک ہاتھ رعشے سے لرز رہا ہے اور دوسرا اپنے اختیار سے متحرک ہے یہ دونوں حرکتیں حق کی پیدا کردہ ہیں۔ لیکن دونوں ایک دوسرے کے مانند نہیں ہیں۔ رعشہ زدہ کبھی پشیمان نہیں ہوتا اور جو اپنے قصد و اختیار سے حرکت کرتا ہے۔ وہ پشیمان بھی ہوتا ہے۔ پھر تم جبری

کیوں مبتلا ہو"۔ (ترجمہ)

باطنی احتسابی عمل مجبوری سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا فن کار کا شعور اختیاری شعور ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ وہ صائب اور غیر صائب، خیر اور شر، حقیقی اور غیر حقیقی، مصنوعی اور تخلیقی اور ایمانی اور غیر ایمانی میں تمیز کر سکتا ہے اپنے اسی اختیار کی بدولت وہ اپنے غلط رویوں پر پشیمان بھی ہوتا ہے اس کے مقابلے میں مجبور شعور یا بلا اختیار وژن رکھنے والے پشیمانی کی ابجد سے بھی واقف نہیں ہوتے، باطنی احتسابی عمل کی عدم موجودگی میں نظریہ سازی، خیال آرائی اور جذباتی منظر کشی ذمہ داری سے بے پرواہ خود روی ہی کے سلسلے ہیں۔ باطنی تجزیاتی آنکھ جمع شدہ مواد کی گہرائیوں میں سرایت کر جاتی ہے، باریک بین ہوتی ہے، سیاہ و سفید کو الگ الگ کرتی ہے نئی ترتیب کا جوہر رکھتی ہے اظہار کے پیچ و خم سے واقف ہے، مواد کے ذخیرے کی نئی ترتیب نقطۂ نظر بھی سامنے لاتی ہے نقطۂ نظر فن کار کے خواب برسرِ عام کرتا ہے یہ خواب اس کے وجود کی عملی جہتوں کے شارح ہوتے ہیں، یہ جہتیں ماضی پر مکمل انحصار کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہیں، حال کی مصور بھی، ماضی اور حال کا امتزاج بھی ظاہر کر سکتی ہیں اور ماضی حال اور مستقبل کی اکائی کی علمبردار بھی ٹھہر سکتی ہیں، فن کار کے خوابوں کے تجزیے کے لئے پس منظر انتہائی اہم ہے، وہ خوابوں کا پالن ہار ہے ان میں مخصوص رنگ بھرتا ہے اور ان کی مختلف صورتیں دکھاتا ہے۔ انہیں اثر انگیزی، ملاحظہ یا پرکھ کے لئے قارئین تک پہنچاتا ہے۔ یہ خواب اس کے وجود کا پیچیدہ استعارہ ہوتے ہیں، ان کے بطن میں موجود کے ہیولے بھی تیرتے نظر آتے ہیں اور معدوم کی پرچھائیاں بھی۔ معدوم کا تعلق یادِ رفتہ سے بھی ہے اور امکان سے بھی، ان خوابوں کو محض لاشعور کی بازگشت کہنا، یا اجتماعی لاشعور کی کارستانی قرار دینا یا خیالات و افکار کا خود رو دریا سمجھنا درست نہیں ہے ان خوابوں کا تانا بانا بڑی احتیاط سے بنا جاتا ہے اس لئے کہ یہ فن کار کے وجود کے مظہر ہوتے ہیں۔ فن کار اپنے ارد گرد کی دنیا اور تاریخ سے معانی کا سوال کرتا ہے جواب نہ پاکر خواب بنتا ہے۔ معانی کے خواب!

ویسے خواب دیکھنا ہمارا پرانا روگ ہے، میں نے اور میرے بہت سے ناموں نے کیسے کیسے عجیب خواب دیکھے اور پھر ہر خواب کی تعبیر بھی چاہی ہے مجھے اپنے ناموں پہ گزرا زمانہ ایک خواب معلوم ہوتا ہے بھیانک اور ڈراؤنا خواب ..... "جاگتی آنکھوں ڈراؤنے خواب دیکھنے کا عذاب بڑھتا ہی گیا"

(صرف ایک لفظ ہیہات افسانہ از زاہدہ حنا)

ہم پتلیاں احتجاج کرتی ہیں۔

حرفِ آخر، اگلا اسٹیشن ہوگا
پر اگلے اسٹیشن حرفِ آخر نہیں ہوتے،
دروازے کھلتے بند ہوتے ہیں
کیا ہوا ہے دیکھو تو؟

میں اپنی نیند سوئی جس میں تم خواب تھے۔
خواب ہوتے تو عمل ہوتے۔

(خواب عمل ہوتے ہیں، نظم از نسرین انجم بھٹی)

یہاں کیا مسئلہ ہے؟ میں نہیں کہہ سکتی ہوں۔
میں محوِ خواب ہوں اور میری زبان موت سے دھندلا گئی ہے۔
میں بستر کے دوسری طرف موت کے گڑھے میں تھوکتی ہوں۔
میں اپنی محبت سے محبت کرتی ہوں تاہم جب وہ سویا ہوتا ہے۔ اُسے کھا جاتی ہوں۔
موت ابتر کرنے والی ہے، زندگی اس سے بھی زیادہ ابتر کرتی ہے زندہ رہتے ہوئے ہم خواب دیکھتے ہیں اور مرجاتے ہیں۔
کون یقین سے کہہ سکتا ہے؟
کیونکہ ہمارے پاس خوابوں کے سوا کیا ہے؟ چلو اپنے بستروں کو ملالیں۔

(نظم از ایریکا جونگ ترجمہ انیس ناگی)

ان ٹکڑوں میں خوابوں کو پرانا روگ بھی کہا گیا ہے اور عذاب ناک بھی عمل کا نام بھی دیا گیا ہے اور زندگی کا ساتھی بھی بنایا گیا ہے، خواب خوفزدہ بھی کرتے ہیں اور خوف پر قابو پالینے کا سلیقہ بھی بخشتے ہیں ان میں احتجاج کی صدائیں بھی سنائی دیتی ہیں اور دہشت کی سرگوشیاں بھی، موت سے ہمکلامی بھی ان کا شیوہ ہے اور زندگی سے خطاب بھی، ابتری، روگ اور عذاب میں مبتلا کرنے کا باعث ہیں ان کی تعبیریں سوالات پیدا کرتی ہیں یہ سوال نئے خوابوں کی صورتیں آشکار کرتے ہیں۔ مسعود اشعر اپنے افسانوں کے ضمن میں لکھتے ہیں۔

"یہ افسانے نہیں سوال ہیں، یہ وہ سوال ہیں جو میں اپنے آپ سے کرتا رہتا ہوں۔ مختلف اوقات میں مختلف مواقع پر، وہ باتیں ہیں جو میں نے اپنے آپ سے کی ہیں اور کرتا رہتا ہوں وہ خواب ہیں۔ بالعموم ڈراؤنے خواب جو میں

نے دیکھے ہیں اور دیکھتا رہتا ہوں۔ اب میں یہ نہیں کہوں گا کہ میرا اپنا آپ ایک خاص معاشرے اور خاص زمانے میں بھی محصور ہے کہ یہ آپ کے سوچنے کی بات ہے۔"

(علیپ آنکھوں پہ دونوں ہاتھ از مسعود اشعر)

سوال کرنے اور ڈراونے خواب دیکھنے کی صورت حال کسی شے کے گم ہو جانے، مخفی ہونے، مجبور رہنے یا سوانگ رچانے کے کوائف کا اظہار بھی ہے اور پالینے، ظاہر ہونے، اختیار حاصل کرنے اور حقیقی کو دیکھنے کی تمنا بھی۔ دنیا کا تمام تخلیقی ادب اپنے آخری تجزیے میں یا تو سوال ہے یا پھر وہ خواب ہے جس میں انسانی وجود استعاروں علامتوں یا منطقی تشریحوں کی صورت میں اپنی گمشدگی کا اعلان بھی کرتا ہے اور پالینے کا جتن بھی۔ موجود کا علم تلاش کرنا اور عدم سے وجود میں آنا یعنی اپنے آپ کو موجود پانا اور اپنی موجودگی میں معدوم ہونا اور پھر اپنے وجود کو پایا کرنا کی مستقل صورت ہے ایسا کیوں ہے؟ یہی سوال ہے اسی کے بطن میں وہ کیفیت ہے جسے ڈراونے خواب دیکھنے کی کیفیت کہا جا سکتا ہے۔ سوال کسی جواب کو پانے کا متمنی ہے حاصل شدہ جواب نئے سوال جنم دیتا ہے اور یہ جبلتی بھی جو کچھ کہ اعصاب میں مدفون ہے اور ہمارے ظاہر نے جسے فراموش کر دیا ہے، دبا دیا ہے یا غیر ضروری سمجھا ہے۔ دماغ کی خیالی سکرین پر نمودار رہتا ہے۔ فن کار اپنے وجود کی جھلکیاں دیکھتا ہے یا دوسرے لفظوں میں ٹوٹتے دیکھتا ہے، ہر سوال کا جواب اجزا میں ملتا ہے کہ انسانی وجود سوال وجواب کا لامتناہی سلسلہ ہے یکمل سوال یا مکمل جواب کمل وجود ہی کا حصہ ہے کمل وجود ہنوز پردۂ غائب میں ہے موجود اجزا کا کل تو تشکیل پا لیتا ہے امکان کے حوالے سے جزو ہی رہتا ہے۔ اضافیت کی مجبوری تسلیم کئے بغیر چارہ نہیں مطلقیت فنکاروں کے لئے وہم محض ہے تاریخ کے طوفانوں کے سامنے تنکوں کی صورت ٹوٹتا ہے اپنی اضافیت کے ادراک سے اپنے وجود اور معانی کے کل کی تشکیل نو دائرہ اختیار میں ہوتی ہے۔ مطلقیت کے حوالے سے آئیڈیلزم ہے۔ آئیڈیلزم میں تخلیق کرنا توہم رقم کرنا ہے آئیڈیلزم کی دھند میں خواب دیکھنے اور سوال کرنے والے فنکار خلاؤں میں زندہ رہتے ہیں وہ یا تو ماضی کے کھوٹے سکوں کے بیوپاری بنتے ہیں یا مستقبل کی ناکارہ کرنسی چلانے کے درپے ہوتے ہیں۔ آئیڈیلزم کے خواب وجود کے باطنی احتسابی عمل سے مربوط نہیں ہوتے۔ ایک خاص معاشرے اور خاص زمانے میں محصور ہو کر خواب دیکھنا مسعود اشعر کے لئے ضروری تھا کہ اسی عمل نے انہیں ماضی پرستی اور مستقبل کی نعرہ بازی سے نجات دلائی ہے۔ آئیڈیلزم میں اشیاء کو موجود انسانی تناظر سے علیحدہ اور جدا کر کے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی جاتی ہے، یہی وجہ ہے کہ ایسے فنکار اشیاء میں گم ہو جاتے ہیں۔ یہ وہی عمل ہے جسے لفظی النشورڈ

نے آفاق میں گم ہو جانا کہا ہے آفاق کو اپنے وجود میں گم کرنا یا اپنا مطیع بنانے کی سعی کو نادرست رویہ ہے۔

انسان وہ ہستی ہے جس کی امکانی صلاحیتیں نامعلوم کو وجود میں لاتی رہتی ہیں۔ نامعلوم کا رجود میں آنا کیا معنی رکھتا ہے؟ اسے جاننے کے لئے لازمی ہے کہ ہم فطرت، اشیا اور معاشرے کی فکری و عملی تفتیش میں انسان کو فوقیت دیں اور اسے جانچ کا پیمانہ قرار دیں۔ اشرف المخلوقات کا لفظ انہی معنوں میں مستعمل ہے۔ تسخیر اسی کی سرشت میں ہے ویسے بھی انسان اور انسانی وجود کی پہچان کا علم ہی انسانوں کے لئے زیادہ اہم اور بامعانی ہے انسان کی تحقیق کریں تو معلوم ہوگا کہ وہ رشتوں کا ایک لامتناہی اور بے کراں سلسلہ ہے فطرت، اشیا اور معاشرہ اس سے گہرے طور پر مربوط ہیں۔ تمام علوم و فنون کی بنیادیں انہی رابطوں کی عطا کردہ ہیں۔ انسان اور اس کے رشتوں کے حوالے سے ہم انسانی ترقی، انسانی تنزل یا عہد ترقی یا عہد تنزل کے فارمولے وضع کرتے ہیں۔ انسان کے احاطۂ قدرت میں جو کچھ ہے وہ اسے تصرف میں لاتا ہے اور جو کچھ اس کی موجود طاقت سے بالا ہے وہ اسے مسخر کرنے کی مستقل جدوجہد میں مصروف رہتا ہے۔ انسان کے حواس خمسہ جس ظاہر کا ادراک کرتے ہیں وہ اس کا حقیقی ظاہر ہے۔ یہ حقیقی ظاہر باشعور انسانوں کے لئے نیا امکانی باطن ہے یوں نیا امکانی باطن ایک سوال یا ایک خواب کی صورت ظہور پاتا ہے نیا جواب حاصل ہوتا ہے اور نئی تعبیر! جو مفکرین اور دانشور امکان کو محض فکری یا تصوراتی سطح تک ہی محدود رکھتے ہیں وہ امکان کی تجریدیت ہی کے شارح رہتے ہیں۔ امکان کا تجریدی تصور معروضی تبدیلیوں کا مخالف ہے۔ اس میں تاریخ کو کولہو کے بیل کی گردش کا نام دیا جاتا ہے ہمارے زمانے میں روایتی شعریات اور داستانوں کی اخلاقیات و منطق نافذ کرنے والے شاعر اور افسانہ نگار امکان کے تجریدی تصور ہی کو اپنے وجود کا کل جانتے ہیں۔ اقدار کی مطلقیت، جذبے کی مدوریت اور تخیل کی جبریت کے قائل ہیں ان کے افسانے اور ان کی شاعری اسی بڑے تجریدی تناظر کا حصہ ہیں وہ نئے معروضی تقاضوں اور نئے باطنی امکانات کی منہائیت کو جزو ایمان جانتے ہیں اور شہنشاہیت، سامراجیت اور جاہلیت کے دور کی اخلاقیات اور روایات کو انسان کا منجات دہندہ قرار دیتے ہیں جدید سماجی اور صنعتی ترقی ان کے روایاتی وجودوں کے لئے قابل قبول نہیں ہے وہ اس امر کی تحقیق نہیں کرتے کہ جدید سماج اور جدید صنعتی ترقی کی خرابیاں مشینوں میں نہیں ہیں نظاموں میں ہیں ان کے آقاؤں اور حاکموں میں ہیں سو بجائے صنعتی نظاموں اور آقاؤں کی مخالفت کرنے کے وہ ان مشینوں اور آزاد سیاسی نظاموں کی مخالفت کرتے ہیں جن کا موثر استعمال انسانوں کو وہ آسائشیں اور نعمتیں بخشتا ہے جن سے ان میں مسخر کرنے، قابو پانے اور اشرف المخلوقات ہونے کے جذبے متحرک ہوتے ہیں ایسے ادیب اور شاعر تاریخ اور معاشرے کا یہ

اصول سمجھنے سے دانستہ قاصر رہتے ہیں کہ اشیاء اور ماحول ہمیشہ برقرار نہیں رہتے۔ تبدیلی ان کے خمیر میں ہے، ماقبلِ تاریخ فطرت اور معاشرے نہ تو انجماد کا شکار ہوتے ہیں اور نہ ہی مطلق طور پر اپنا وجود برقرار رکھتے ہیں۔ تجریدی تصورات میں زندہ رہنے والے دانشور اپنے وجود کے معانی پانے، حقیقی سوال کرنے، حقیقی خواب دیکھنے اور ان کی ٹھوس تعبیریں کرنے سے کوئی سروکار نہیں رکھتے۔ انتظار حسین لکھتے ہیں۔

"مہاتما بدھ نے کہا تھا کہ لوگ بچوں کی مانند ہیں اور کہانیاں سننا پسند کرتے ہیں مگر میں جس عہد میں زندہ ہوں اس عہد میں آدمی کے اندر کا بچہ مر چکا ہے۔ کہانی سننے سنانے اور مٹی جمع کرنے سے اُسے کوئی رغبت نہیں۔ میں اس عہد سے فرار چاہتا ہوں، فرار میرا خواب ہے مگر میں اپنے وقت میں مقید ہوں اور اپنی واردات کا اسیر ہوں سو پھر وہی لاحاصل عمل، بکھری مٹی سے ذرّے چننا اور کہانیاں لکھنا۔"

(دلیپ شہر افسوس از انتظار حسین)

انتظار حسین نے صنعتی عہد میں ادب کی موت کا فتویٰ دیا ہے اور اسے لاحاصل عمل سے تعبیر کیا ہے۔ مہاتما بدھ کے عہد میں لوٹنا ان کا خواب ہے اس عہد میں ان کے بقول لوگ کہانیاں سننا پسند کرتے تھے۔ اس عہد میں آدمی کے اندر کا بچہ مر چکا ہے۔ یہ عہد انتظار حسین کے لئے تخلیق کا دشمن ہے۔ صنعتی عہد کے عذابوں، اخلاقی زاویوں، فردیت پسندیوں کے خلاف تو مغرب میں بھی بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن اس کا پیغام فراریت کے ذہن سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ کافکا، ڈی ایچ لارنس، برتولت بریخت، جارج آرول، ایچ جی ویلز، آلڈس ہکسلے، آئیلیکو، آرتھر ملر، البرٹ کامیو، کافکو، میکول، جیمز جوائس، ورجینیا وولف، سارتر وغیرہ نے اپنے اپنے انداز اور نقطہ نظر کے مطابق صنعتی دور کی تنہائیوں، المناکیوں، مصلحتوں، استحصالوں، بیزاریوں، بدکاریوں، نسل پرستیوں، جنگوں، مجبوریوں، غلاظتوں، منافقتوں، بے ایمانیوں، بدعنوانیوں، بےچارگیوں، بے اطمینانیوں، پریشانیوں اور منافرتوں کی تفصیلی تصویر کشیاں کی ہیں لیکن یہ ادیب اپنے عہد سے فرار کو اپنا خواب نہیں بناتے اپنے وقت اور اپنی واردات میں اسیر رہ کر حیات انسانی کے مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں ان کے نزدیک قعرِ ماضی میں گرنا نہ صرف خود برباد ہونا ہے بلکہ نسلِ انسانی کو بھی برباد کرنا ہے ہمارے دور میں کہانیاں سنی بھی جاتی ہیں اور سنائی بھی جاتی ہیں لیکن ایسی کہانیاں جو وجود کو عہد کے بطن میں تلاش کرتی ہیں اور عہد کو وجود کے بطن میں! آج ادب لکھنا لاحاصل عمل نہیں ہے اپنے عہد اور اپنے مسائل کے حقیقی معانی دریافت کرنے کا مسئلہ ہے ہمارے ادب کی بدقسمتی ہے کہ اس میں ماضی پرستوں اور مستقبلی خواب سازوں کی کثرت ہے حال کی صورت حال سے بے آگاہ رکھنا صنعتی آگاہی

کی منشا ہے تاکہ مقامی باشندے اپنے حقوق کا مطالبہ نہ کر سکیں۔ کہانی سننے والے بچے تو زندہ ہیں مگر وہ اپنی واردات سننا چاہتے ہیں نرگسیت پسند ہیں اور اپنے اور اپنے احوال کے بارے میں جاننا چاہتے ہیں اپنے عہد سے فرار حاصل کرنے والوں کو ادب موت کا شکار ہی نظر آیا کرتا ہے۔

انتظار حسین نے یہ جملے تو شاہ ولی اللہ سے حاصل کئے ہیں کہ میں اپنے وقت میں مقید ہوں اور اپنی واردات کا اسیر ہوں لیکن ان کے ساتھ مگر استعمال کر دیا اور فرار کی منطق کے سہارے نئے ماحول کی مخالفت کا سوانگ رچایا شاہ ولی اللہ نے یہ بھی تو کہا تھا کہ جوں جوں انسان ترقی کرتا جائے گا یا مسخر کرتا جائے گا اس کی غلامی، درماندگی پسماندگی اور مجبوری میں کمی ہوتی چلی جائے گی بتا رہا ہوں، کارخانوں اور نئی ایجادوں نے انسان کو سہولتیں فراہم کی ہیں۔ اس کے ذہن کو وسیع کیا ہے۔ ان کے حوالے سے انسانوں کو اپنے حقیقی حقوق کی آگاہی ملی ہے کیچڑ بھری پگڈنڈیوں محصور حویلیوں، ذات پات کے نظام اور قبائلی اقدار کو آزادی کی علامت قرار دینے والے وجود کی گمشدگی کا بہروپ بھرتے ہیں اور انسان سے اس کی موجود اور امکانی صلاحیتیں چھیننے کے چکروں میں ہیں ایسے دانشوروں کے خواب بڑے "منظم خواب" ہوتے ہیں وہ خواب جنہیں مخصوص مقاصد کے تحت ایجاد کیا جاتا ہے اس عمل کو آورد کے خواب تو کہا جا سکتا ہے۔ حقیقی خواب یا ڈراونے خواب کا نام نہیں دیا جا سکتا "آوردی خوابوں" میں ظاہر اور باطن کی دوئی جائز ہے یہ فکر جدید نہیں ہے سارتر کے بقول جدید فکر کا مقصد ثنویت کا اختتام اور وحدانیت کا قیام تھا۔ ہماری تہذیب میں وحدت الوجود کا نقطہ نظر فکر جدید ہی کا حصہ ہے۔

سارتر کا کہنا ہے جدید فکر ظاہر اور حقیقی کے درمیان تضاد کا خاتم ہے جو کچھ کسی شے کی سطح پر ہے وہی کچھ اس کے باطن میں ہے۔ ظاہر نہ تو محض باطنی ہوتا ہے اور نہ محض ظاہری تمام ظواہر کسی دوسرے ظاہر کی جانب اشارہ کناں ہیں، ظاہر اور باطن کی کلیت ہی اصل شے ہے۔

(THE PERSUIT OF BEING BY JEAN-PAUL SARTRE)

سارتر یہ بھی کہتا ہے کہ حریت اور رستے کے عمل میں ہم اپنے ہونے کو دریافت کرتے ہیں۔ انتظار حسین کب تک اپنے ہونے کو چھپاتے ان کا افسانہ کایا کلپ ان کے وجود کی گواہی ہے "مکھی بننا" اس افسانے میں سفید دیو (سامراج) شہزادی (اسیر سرزمین) آزاد بخت کو کہ جو جری اور بہادر ہے مکھی یعنی طامع اور بزدل بنا دیتے ہیں اور وہ ابتلا کی کیفیت میں مبتلا ہو کر اپنے وجود کی دریافت کی کوشش کرتا ہے اقبال کی نظم ایک مکڑا اور مکھی میں مکھی خوشامد کی وجہ سے مکڑے کے جال میں پھنس جاتی ہے اور اس

افسانے میں دیو سفید کے الوانِ نعمت کا شکار ہو جاتی ہے۔ نتیجہ آزادی کی موت کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ انتظار حسین کا وجود آزادی کی موت کی گواہی تو دیتا ہے، موت سے محفوظ رہنے کا گر نہیں بتاتا۔ اس افسانے میں انسان احتجاج تو کرتا ہے لیکن ارتقا کے ساتھ ساتھ اس کا احتجاج مکھی کا احتجاج بن جاتا ہے یعنی بے معنی احتجاج جو موت سے نہیں بچا سکتا۔ ارادوں کی موت، انتظار حسین وجود کی تلاش میں نکلے بھی تو اس کی لاش تک پہنچے۔ نوحہ و ماتم کی منطق ان کے افسانوں کی غالب منطق ہے البرٹ کامیو اپنی کتاب مزاحمت بغاوت اور موت میں رقم طراز ہیں۔

"ہر دانشور اپنے عہد کے جذبات کو ایک ہیت عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے، قدیم عہد میں فن کار کے پیش نظر جذبۂ محبت تھا اور نئے عہد میں اتحاد اور آزادی کے جذبات دنیا میں خلل کا باعث ہیں کل محبت انفرادی موت (یعنی وجود کی موت) کی جانب لے گئی تھی آج اجتماعی جذبات ہمیں کائناتی تباہی پر آمادہ کر رہے ہیں کل ہی کی طرح سے فن ہمارے جذبات اور مسائل کی زندہ تمثال کو موت سے محفوظ رکھنا چاہتا ہے۔"

لیکن انتظار حسین ارادے کی قوت اور حوصلے کے امکان کی اہمیت سے ناواقف وجود کی عامیانہ اولیت معنویت کے استحکام کو فوقیت دیتے ہیں۔ حسی سطح کے عمومی تجربات اور ان کے نتیجے میں ظاہر ہونے والی منطق کو من و عن قبول کر لیتے ہیں۔ کایا کلپ میں حوصلے اور ارادے کی موت کا لینڈ سکیپ انتظار حسین کے فراری رویے ہی کا ترجمان ہے ان کا عہد سے فرار کا خواب نئے عہد میں سامراج دشمن تحریکوں کی کامیابی کا احاطہ نہیں کر سکتا اس افسانے میں اس سامراجی غلامی کا جائزہ لیا گیا ہے جس میں انسان کی جون تبدیل ہو جاتی ہے، ہیت بدل جاتی ہے قلبِ ماہیت ہوتی ہے وہ انسان کہ جو اپنی تقدیر کا خود حاکم تھا تاریخی جبریت کی چکی میں پس جاتا ہے اپنا حقیقی جوہر کھو بیٹھتا ہے اپنا وجود گم کر لیتا ہے۔ شعوری حرکت اور عمل سے غیر متعلق ہو جاتا ہے مکھی کی شکل نظر آنے لگتا ہے۔ مکھی بھنبھناتا ہے، مکڑی کے جالے میں پھنستا ہے افسانے کے ارتقا کے دوران کہیں کہیں اس کا ارادہ اور اس کا حوصلہ جاگتا ہے اپنی دو رنگی مصلحت آمیز زندگی سے بیزاری کا اظہار کرتا ہے مکھی اس کی طبیعت کا حصہ بن جاتی ہے اور وہ سوچتا ہے۔

"کسی طور دیو کو ختم کیا جائے کہ دو رنگی ختم ہو اور میں خود مختار ہوں" لیکن یہ سوچ مغلوب کرنے والے عناصر کے سامنے بے بس ہو جاتی ہے اور آخر میں انتظار حسین بھی مکھی پر قناعت کرتے ہیں کہ شہزادہ آزاد بخت نے اس روز مکھی کی جون میں صبح کی۔ انتظار حسین روایت پرستی کے شد و مد سے قائل ہیں لیکن انہیں اس موضوع پر

اقبال کی فارمولیشن یاد نہیں آتی، اقبال کی شاعری میں غلامی کا مسئلہ بنیادی حیثیت کا حامل ہے انہوں نے وجود میں غلامی کے راسخ ہونے کی نہ صرف مخالفت کی ہے بلکہ اس لعنت سے نجات پانے کے لئے حوصلے اور ارادے کے خواب تشکیل دیئے۔ اقبال کا کہنا تھا کہ غلامی اور جبریت میں انفرادی اور قومی خودی کا زوال ہو جاتا ہے اس سے نجات حاصل کرنے کے لئے انہوں نے شاہین کی علامت سے کام لیا ہے اقبال نے اس حقیقت کو راسخ کرنے کے لئے مسلمانوں کے ماضی کی شان و شوکت، حریت پسندی، عزم دوستی اور بہادری کو اپنے خواب کا حصہ بنایا ہے ماضی سے پناہ نہیں مانگی حال کو میدان عمل قرار دیتے ہوئے مستقبل میں جھانکنے کی کوشش کی انہوں نے ہمارے جذبات اور مصائب کی تمثال کو موت سے محفوظ کیا ان کی شاعری آزادی اور ذمہ داری کے تصورات سے معمور ہے وہ انتظار حسین کی مانند نوحے اور آہ و زاری کے شعور کے مبلغ نہیں تھے۔ رزمیاتی شعور کے خالق تھے۔ رزمیاتی شعور غلامی کے اندھیروں میں انسانی وجود کی آزادی کی شمعیں روشن کرتا ہے اقبال کی نظریہ سازی ان کے عہد کے سفید دیو کی ہلاکت کا باعث تھی، انتظار حسین دیو کے خوف کو مزید تقویت دے رہے ہیں۔ وہ نانی اماں کے مکتب کے شاگرد ہیں وہ بھی نانی اماں کی طرح سے بچوں کو سلانے کے لئے ان کے ننھے دلوں میں ہوا کا خوف بٹھا رہے ہیں بچے سہم کر سو رہے ہیں اور نانی اماں خاندانی جوڑ توڑ کے مسائل میں الجھی ہے خیر انتظار حسین اور اقبال کا کیا تقابل ہی تو انہیں روایت کی یاد دہانی کرا رہا تھا اس مسئلے کے حوالے سے انور سجاد اور نکہت حسن کے افسانوں کی مثالیں دیکھئے۔ انور سجاد کا کونپل اور نکہت حسن کا ہمسفر یہ دونوں افسانے سامراجی جبر اور تہذیب میں انسان کے بے وقعت اور کم مایہ ہونے کی داستان بھی سناتے ہیں اور ان کے مقابلے میں وجود کے احتجاج، استحکام اور ارادے کی تمثال بھی بنتے ہیں۔ افتخار جالب لکھتے ہیں۔

انور سجاد نے جس استعاراتی فلک الافلاک کو دریافت کیا اسی نے ٹھوس حقیقت حال میں لوٹ آنے کی مجبوری ظاہر کی۔ اسی مجبوری کا کونپل میں اظہار ہوا ہے کونپل ٹھوس سیاسی اور سماجی صورت حال میں جانبداری کا واضح اعلان ہے۔

(استعارے پیش لفظ از افتخار جالب)

"وہ صحن کے عین وسط میں پہنچ کر بیٹھ جاتا ہے اور اس ننھی منی کونپل کو اپنے لحاف کے دامن میں لے لیتا ہے جو مٹی کو اپنی تیز کٹاری سی نوک سے چیر کر ابھری ہے اور درخت بننے پر جس کی شاخوں سے مرجھتے رہنے کے سُرخ سُرخ پھول فانوس کی صورت جھولیں گے

نکہت حسن کے افسانے ہمسفر میں مکھی ایک خارجی قوت کی صورت افسانوں پر مسلط ہے۔ اس میں بھی ماحول کی جبریت میں نام، شناخت اور وجود کے گم ہو جانے کا مسئلہ اٹھایا گیا ہے یہ مغربی سامراج کے تسلط کی صورتحال کا عکاس ہے لیکن پس نظر ماقبل فیبرک وجود کے استحکام اور احتجاج کے نقش و نگار رکھتا ہے۔

"مکھی اب آتشیں لباس والی عورت کی گردن پر چہل قدمی کر رہی تھی۔ عورت ہاتھ اٹھا اٹھا کر مکھی کو اڑا رہی تھی اور بس میں بیٹھے ہوئے مسافروں کی نظریں بار بار ان الجھنوں میں الجھ رہی تھیں جو بغیر آستین کی قمیص میں سے نظر آ رہے تھے، مسافروں کی ناکیں چہروں پر خود بخود سکڑتی جا رہی تھیں، ناکوں کے اس بتدریج پھیلنے اور سکڑنے کے عمل کو نظر انداز کرتی ہوئی مکھی ایک مرتبہ اپنی پوری طاقت اور اڑان سے بھنبھنائی اور اڑ کر ایک اخبار فروش کے کان کے پاس جا کر بیٹھ گئی۔ سکندر علی خان کو اکتاہٹ آئی اس نے محسوس کیا جیسے اس کا سفر ختم ہو چکا ہے یا ابھی شروع ہی نہ ہوا ہو۔ سکندر علی خان جو اپنے اس سفر کے آغاز میں اپنے نام کے ساتھ بس میں داخل ہوا تھا۔ وہ خود اب اپنے نام سے جدا ہو چکا تھا پھر یکایک باہر ہجوم میں اس نے اپنا نام تلاش کر لیا۔ ایک زبردست خواہش کے ساتھ وہ اپنی سیٹ پر سے اٹھا اور بس سے باہر نکل آیا۔ اس نے خود کو آواز دی۔

"سکندر علی خان! سکندر علی خان" خود کو پکار پکار کر اس کا حلق سوکھ گیا اور آنکھیں باہر نکل آئیں اپنے اکھڑے ہوئے سانس کو قابو میں کرنے کے بعد اس نے سڑک پر بڑھتے ہوئے ہجوم پر نظر ڈالی مگر اس کے اپنے اندر کا سکندر علی خان اس کی آوازوں سے بے نیاز بے کارڈ اٹھائے جلوس میں شامل تھا اور احتجاجی نعرے لگا رہا تھا۔ (ہمسفر از نکہت حسن)

عبدالرشید کی نظم گھاس کے سر سبز خواب" میں اس کیفیت کو تمنائی لہجے میں پیش کیا گیا ہے۔

میرے دروازوں سے چھپ کر آنے والی پیار کی خوشبو، بتا
تیرے پیروں کے نشاں ہیں کس زمیں پر
اپنی پلکوں سے چنوں
کس زباں سے لمس کی تصویر کو چوموں
کہ میرے دل کے اندر ایک در
میری مقفل ذات میں کھل کر، مرے باطن میں روشن ہو۔ (گھاس کے سر سبز خواب از عبدالرشید)

ذمہ داری اور آزادی کا عمل خود شناسی کے عمل سے گہرے طور پر مربوط ہے خود شناسی حرکت اور عمل کے

بغیر ممکن نہیں ہے۔ حرکت اور عمل مقفل ذات کے اسرار کھولتے ہیں۔ ان کے وسیلے سے انسان تبدیل ہوتا ہے اشیاء، ماحول، معاشرہ اور تاریخ میں تبدیلی لاتا ہے۔ بعض مفکرین انسان کو تاریخ کی پیداوار کہتے ہیں لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ تاریخی جبریت کو بھی قبول کرے وہ اپنی تاریخ بناتا بھی ہے اور بگاڑتا بھی ہے وہ تاریخ میں اپنے آپ کو تخلیق بھی کرتا ہے اور اپنی مخلوق ذات کی مدد سے معاشرے میں مزید تبدیلیاں بھی لاتا ہے۔ تبدیل شدہ معاشرہ انسان پر اپنے اثرات ڈالتا ہے یوں معاشرتی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ انسان بھی تبدیل ہوتا رہتا ہے انسانی تاریخ کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ انسان اپنے مخصوص نجی مفادات کے تحفظ کے لئے طاقت جبر اور اختیارات استعمال کرتے ہوئے معاشرے میں مطلق اقدار اور مطلق علم کے تصورات کو فروغ بخشتا ہے مطلق اقدار اور مطلق علم انسانی آزادی کے بدترین دشمن ہیں کہ ان کے زیر سایہ ذات اور اجتماع میں انجماد، انفعالیت، منافقت، خوف، مصلحت، احساس کمتری اور غلامی کے رویئے پیدا ہوتے ہیں، شعور پر اختیار نہیں رہتا، مجبور فطرتیں مقدر بنتی ہیں۔ کارل جاسپر کا خیال ہے

"مطلقیت پر مشتمل علم انسان کے انسانی تصور کی تنسیخ کرتا ہے انسان کے انسانی تصور کی منسوخیت فی الاصل انسان کی منسوخیت ہے۔"

عہد قدیم میں عینی مفکرین اور شہنشاہیت پرست دانشوروں نے مطلق اقدار اور مطلق علم کا پرچم بلند کیا فکری اور علمی معاملے دائرہ آشنا ہو گئے، مطلقیت کا مقناطیس تھے اور انوکھے کی تحصیل سے کوئی سروکار نہیں رکھتا تھا عقیدوں، خیالوں، جذبوں اور سوچوں کا آہنی پھیلاؤ اپنے مرکز کی جانب پلٹ آتا تھا مخصوص دائروں میں حرکت کرتا تھا۔ دور جدید میں سائنسی حوالوں سے ویسی ہی مطلقیت کا پرچار یونگ اور فرائڈ وغیرہ نے کیا ہے یہ ماہرین نفسیات انسان کو لاشعور اور اجتماعی لاشعور کی جبریت کا اسیر قرار دیتے ہیں اس کے عمل کے لئے نئے قسم کے مشینی دائرے بناتے ہیں۔ وجود پر جوہر کو فوقیت دیتے ہیں مائتھالوجی اور جنسی خرافات کو علم اور جذبے کا حقیقی سرچشمہ سمجھتے ہیں، مائتھالوجی، جنسیت اور مطلقیت والے انسان کو مغلوب اور مجبور رشتے ٹھہراتے ہیں انسان کسی بنی بنائی شے کا نام نہیں ہے وہ معاشرتی اور تاریخی عمل میں مبتلا ہو کر اپنی تشکیل کرتا ہے اپنے عہد کے اخلاقی، تخلیقی اور فکری تقاضوں کی مدد سے اپنے شعور کی جہت ترتیب دیتا ہے۔

جیمز جوائس کے ناول A PORTAIT OF A ARTIST ASA YOUNGMAN میں سٹیفن کا نظریۂ فن اپنے لئے ذاتی روایت کی ایجاد کی ایک جرأت مندانہ اور قیمتی کوشش ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ عمومی موجود روایت میں تخلیق نہیں کر سکتا جسے وہ کہیں آمرانہ اور کہیں فحش کہتا ہے اس کے مطابق فنون یا

تو عزت سے کھیلتے ہیں یا اپنی جانب کھینچتے ہیں وہ ایسے آرٹ کا داعی ہے جو واضح جامد اور ٹھوس معروض ہوگا۔ جس پر ماحول کا جبر نہیں ہوگا اور نہ ہی یہ صرف اس کی ذات کی تشہیر ہوگا۔

(جیمز جوائس از آرنلڈ گولڈمین)

حقیقی فن کار اپنی اخلاقیات کے انتخاب میں مروجہ معاشرتی اور فنی اخلاقیات کا بوجھ کندھوں سے اتارتا ہے ماحول کے دباؤ اور کہنہ فکر کی گہری جڑوں کے سہارے ایستادہ علمی شجر کی یا تو تراش خراش کرتا ہے یا اسے جڑ سے اکھاڑ پھینکتا ہے تاکہ نئے عہد کی نئی اخلاقیات اور اس کے امکانات کے لئے زمین ہموار ہو۔ ھر قلیطوس کا کہنا تھا۔

"IN TO THE SAME RIVER, WE GO DOWN AND WE DO NOT GO DOWN, FOR INTO THE SAME RIVER NO MAN CAN ENTER TWICE EVER IT FLOWS IN AND FLOWS DOWN"

فن کار بھی خود جوئی کے عمل میں اسی ادراک سے ہمکنار ہوتا ہے کہ اشیا نہ صرف لمحاتی طور پر تبدیل ہوتی ہیں بلکہ ایک ہی لمحے میں وہ نہیں ہوتیں جو کہ وہ تھیں۔ فن کار کی خود شناسی کا عمل شارح ہے کہ وہ اپنی ذات کی اتنی ہی شناخت کر سکتا ہے جتنی کہ وہ دنیا کی شناخت کرتا ہے وہ دنیا کو اپنے شعور اور باطنی تقاضوں کے حوالے سے پہچانتا ہے اس کی باطنی شناخت دنیا سے انقطاع کی صورت میں امکانی نہیں وہ دنیا میں گھل مل کر اپنا معروض تخلیق کرتا ہے یہ معروض اس کی باطنی شناخت کو وسعت بخشتا ہے۔ یہ وسعت یافتہ باطنی شناخت نئے معروض وجود میں لاتی ہے چنانچہ وہ خود شناسی کے عمل میں اپنی زندگی کے امکانات کو معروضی وجود بخشتا رہتا ہے دائروں میں جینے والے اس عمل کی بصیرتوں سے واقف نہیں ہیں۔ مقناطیسی مرکز میں رہنا یا درخت کی صورت انجماد کا شکار ہونا نئے فن کاروں کے لئے قابل قبول نہیں ہے ثروت حسین لکھتے ہیں۔

ٹوٹی ہوئی سڑک پر اُگی جھاڑیوں کی طرح
بے رنگ، دن
مجھے روکتے ہیں
مگر میں درخت بن کر نہیں جی سکتا
شام کے پہلے ستارے کے چمکنے سے پہلے

اس پیڑ تک پہنچنا ہے
جو مجھے جنگلوں میں میرے لئے اکیلا ہے
(میری اڑان رائیگاں نہیں)

افتخار جالب بجا طور پہ رقم طراز ہیں

"ہم بے جان کائنات کو بدلتے ہیں خود بھی تبدیل ہوتے ہیں اور بدلی ہوئی یہ بدلتی کائنات سے نباہ کرتے ہیں، بے جان کائنات اور بدلی ہوئی۔ بدلتی کائنات مزید ردعمل پیدا کرتی ہے اور تغیر و تبدل کا لامتناہی سلسلہ شروع ہو جاتا ہے انسانی ذات کا نقطہ آغاز یہی ہے۔ یہیں سے ان چھوٹی چھوٹی حقیقتوں کی ابتدا ہوتی ہے جو بعد میں مزید دریافتوں اور داناییوں کی راہیں کھولتی ہے داخلیت اسی حوالے سے متعین ہوتی ہے اور داخلیت ابتدائی ہیجانات جو ترتیب پاتے ہیں اس کا سرچشمہ بھی انسان اور کائنات کا ٹکراؤ ہی ہے یہ ابتدائی داخلیت اپنے طور پہ مزید نمو پاتی ہے۔ بڑھتی ہے پھلتی پھولتی ہے۔ متخیلہ کے عمل سے حدیں پھاند لیتی ہے اس کا پھیلاؤ خود کار اور پروٹوپلازمک! پورا نظام تلازمات پھیلتا ہے تاآنکہ ابتدائی داخلیت سے متجزہ، وسیع اور لامتنہی داخلیت تک کا سفر طے ہو جاتا ہے۔"

(دیباچہ ماخذ از افتخار جالب)

حسّی سطح کے تجربوں کا ادبی اظہار ادب کو ماضی پرستی یا حال کی فوٹو گرافی کے لئے مختص کرتا ہے۔ تجربے کی حسّی سطح عمومیت ہی کا دوسرا نام ہے عمومیت کی قبولیت تبدیلی کی راہ مسدود کرتی ہے حسی تجربے تک محدود رہنا ادنیٰ ترین شعور تک پہنچاتا ہے ادنیٰ شعور اعلیٰ ادب کی تخلیق کا دشمن ہے ماضی پرست یا حال کا عکاس موجود یا عدم کی سطحیت کی تصویر کشی تو کر سکتا ہے موجود یا عدم کی باطنیت یا جوہریت کا سراغ نہیں لگا پاتا حقیقی فنکار حسی سطح کے تجربوں کو عقلی سطح سے مربوط کرتے ہیں روایت اور صورت حال کا جدلیاتی جائزہ لیتے ہیں باطنی احتسابی عمل کو رہنما بناتے ہیں روایت اور صورت حال کے باطنی امکانات کی خبر لاتے ہیں ان کی داخلیت ان کے رخش شعور کو تازیانہ دکھاتی ہے ان کے خواب گزرے ہوئے یا موجود کے پورٹریٹ نہیں ہوتے استقبالی ماورائیت کو گرفت میں لیتے ہیں۔ مجید امجد کے فارمولیشن ملاحظہ ہو۔

چیونٹیوں کے ان قافلوں کے اندر ہیں وہ منادہ ہوں جس کی آنکھوں میں جب آتی آندھیوں اور طوفانوں کی ایک خبر ابھرتی ہے تو ان آندھیوں اور طوفانوں کی آواز کو قافلے سن نہیں سکتے لیکن۔

میرے دل کا خوف، جو میرے دل کی عادت ہے

ان قافلوں کے حق میں اک ڈھال ہے

تقدیروں کی یہ خبریں اور ان کے سب دکھ میرے سنتے ہیں، لیکن کسی نے میری خبروں کو میری آواز کے بغیر
بھی دیکھا ہے کسی نے سنی ہے جاننے والی یہ آواز جو سب کے سروں پہ ڈھال ہے۔

سدا جیئیں ان صحنوں میں یہ دھیرے دھیرے رینگنے والی ننھی ننھی جیتی لکیریں

جن کے ذرا ذرا سے الجھاوے

ان کے کڑے مسائل ہیں

ان دکھوں سے بھی بڑھ کر

جو آسمانوں کے علموں نے مجھ کو سونپے ہیں!

چیونٹیوں کے ان قافلوں کے اندر ----- از مجید امجد

فن کار اور دانشور چیونٹیوں کے قافلوں کے اندر منادی کا منصب سنبھالتے ہیں وہ معاشرتی سیاسی روایتی، ذاتی اور بین الاقوامی جبر کی آندھیوں اور طوفانوں سے اپنے قافلوں کو نہ صرف باخبر کرتے ہیں بلکہ انہیں اپنی حفاظت پر بھی آمادہ کرتے ہیں۔ یہ منادی قافلوں کے اندر جیتے ہیں، ان کے دکھ سکھ میں شریک ہیں ان کے تجربوں سے مستفیض ہوتے ہیں ان کی حیاتیاتی و سماجی راہنمائی بھی سر انجام دیتے ہیں اور ان آبادیوں کے لئے دعائیں اور نیک تمنائیں بھی رکھتے ہیں جن سے صبح و شام ان کا سابقہ رہتا ہے یہ منادی اپنی داخلیت انہی قافلوں کی خارجیت سے حاصل کرتے ہیں یعنی ایسے فن کاروں اور دانشوروں کے شعور کا تانا بانا معاشرتی خام مال ہی سے تیار ہوتا ہے انہیں معاشرے میں زندگی کرنے کے عمل کی معنویت سے آگاہی ہوتی ہے یہ منادی دانشور جو اپنے وجود کے معانی پا لیتے ہیں۔ وہ باطل شعور رکھنے والے دانشوروں اور فن کاروں کے بھی محتسب ہوتے ہیں اور جبر میں مبتلا کرنے والی روایات کے بھی! ان کا احتساب اعلانیہ اس امر کا داعی ہے کہ حقیقت کو توڑ مروڑ کر پیش کرنے والے یا لسانی فلسفی یا ماورائی انداز سے گرفت میں لانے والے یا جھوٹے خواب ساز ترقی اور تسخیر کی راہ میں دیواروں کی صورت ہیں۔ ان دیواروں کو مسمار کرنا قومی اور انسانی ادب و فن کی تشکیل کے لئے انتہائی لازمی ہے یہ منادی حقیقت کو لکھو حقیقت قبول کر کے اس کی باطنی حقیقت تک پہنچتے ہیں اور نئی دہلی دھلاتی راہنما حقیقتوں کا سنگ بنیاد رکھتے ہیں اس عمل میں ایمانیت کے طور پر حقیقی انسانی تقاضوں کا تصور ان کے سامنے رہتا ہے ہربرٹ ریڈ اپنی کتاب "آرٹ

کے معانی میں بجا طور پہ رقمطراز ہے کہ

"فن کار اس معاشرے پہ انحصار کرتا ہے جس سے وہ اپنی ٹوک، لہجہ، رفتار اور شدت حاصل کرتا ہے جس کا وہ فرد ہے لیکن فن کار کی تخلیق کا انفرادی وصف اس سے زیادہ پہ انحصار کرتا ہے اس کا انحصار ہیئت کے اس یقینی ارادے پہ ہے جو اس کی شخصیت کا عکس ہے تخلیقی ارادے کے اس عمل کے بغیر کوئی اہم فن وجود میں نہیں آسکتا۔"

(آرٹ کے معانی از ہربرٹ ریڈ)

وجود میں ارادے کا تصور نفسیات کی دنیا میں فرینیر برینیٹانو نے بھی دیا ہے۔ ارادہ خود شناسی کی وہ سیڑھی ہے جو موجود اور امکان کے درمیان رابطہ پیدا کرتی ہے موجود اور امکان کے مابین رشتے کی استواری فنی وتہذیبی اور فکری حقائق کی توسیع کے لئے امر لازم ہے کہ یہ کائنات ابھی ناتمام ہے اور دمادم صدائے کن فیکون جاری و ساری ہے عشق کے نئے امتحان بہت ہیں قدیم امتحان سے قدیم عہد کے فنکار اور دانشور عہدہ برآ ہو چکے اپنے عہد کی وارداتیں رقم کرنا اور اپنے عہد کی امکانی صورت حال پہ نظر رکھنا جدید عہد کے فن کاروں اور دانشوروں کے ارادوں کا حصہ ہے یہ ارادے سوالوں کا جواب بھی فراہم کرتے ہیں اور ڈراونے خوابوں کی تعبیر بھی! مسائل کی دہشت بھی سامنے لاتے ہیں اور ان کا اپائے بھی!

میں ہر ایک معصیت کی تہذیب سمیٹنے جاؤں گا۔\
اس کی خوشبو کی پوشیدہ مہر شکستہ ہو جائے گی۔\
ٹکڑے ٹکڑے پہ میری ہیبت کی ٹھوکر کا اعلان لکھا جائے گا۔\
میں خود ٹوٹا پھوٹا نستعلیق لکھائی کی کوشش کا پہلا مرقع بن جاؤں گا۔\
میرے نینوں میں دفن\
ازل کا تیرہ چہرہ، قطرہ قطرہ حرفِ حقیقت کی ہستی میں آئے گا۔

(مجھ سے میرا نام نہ پوچھو، از افتخار جالب)

ہر ایک معصیت کی تہذیب سمیٹنا اور ارادے کا استحکام کو ظاہر کرنا اور نئے نستعلیق مرقع بنانا اور مخفی حقیقتوں کو روبرو لانا آج کے فن کار کا اولین فریضہ ہے اس قسم کے فن کار تخلیقی جہاد کرتے ہیں اور غیر انسانی تصورات کی بھینٹ چڑھنے کے لئے تیار نہیں ہیں چھپی ہوئی خوشبوئیں ابسر عام کرتے ہیں۔ خود شناسی کے عمل میں آزادی اور ذمہ داری کے تصورات کے خالق ہیں۔ دنیا میں شامل ہو کر مادی زندگی کے عذابوں سے نبرد آزما

اپنے امکانی تصورات کو حرفِ حقیقت کا روپ دینے کے لئے بے قرار ہوتے ہیں کہ حرفِ حقیقت کا اعلان حسی سطح پر رواں دواں انسانی قافلوں کی تخلیق اور فکری رہنمائی ہے یہ رہنمائی عوام الناس کے ذہنی انتشار اور نفسیاتی عارضوں کی خاتم ہے یوں فن کار سوال بھی کرتا ہے اور خواب بھی دیکھتا ہے اس کی ذات ایک خاص معاشرے اور ایک خاص زمانے میں بھی محصور ہوتی ہے وہ امکانی جست بھی لگاتا ہے اور پلٹتا بھی ہے اس عمل میں اس کا اپنا آپ بنتا بھی ہے اور بگڑتا بھی ہے اس کے ظاہر اور باطن کی ثنویت بھی اپنے انجام کو پہنچتی ہے وہ جز و میں کل اور قطرے میں دریا کا تجربہ کرتا ہے اس کا جادو لالے کے داغ کا فتیلہ ہے اور یوں وہ گرمئ نشاطِ تصور بھی رکھتا ہے اور ناآفریدہ گلشن کا عندلیب بھی ٹھہرتا ہے۔

نیا شعری تناظر

فاروق علی

کوئی بھی سچا فنکار پرانے تجربے کا نمک مستقل نہیں چاٹتا۔ نئی شاعری، پرانی شاعری کی قدروں کو یا تو رد کرتی ہے یا اس سے لاتعلقی کا اعلان و اظہار کرتی ہے۔ یہ بات کچھ انوکھی نہیں۔ ہر دور کے اپنے تقاضے فن کے سانچوں میں نئی تراش کا حق رکھتے ہیں۔ اس حق کو انفرادی اور اجتماعی سطح پر ابھرنے سے نہ کوئی روک سکا ہے نہ روک سکتا ہے کوئی خارجی یا جبری سعی اسے وقتی طور پر معطل تو کر سکتی ہے لیکن اسے مٹا نہیں سکتی اور پھر ایک ذرا سا موڑ کاٹ کر نئی صداقتیں اپنا عصری حصار آنکھوں کے اندر اور باہر چسپاں کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ نئے جسموں میں کچھ پرانی روحیں انہیں قبول کرنے میں تامل کرتی ہیں یا کم از کم ایسا ظاہر کرتی ہیں یا ان کی آنکھوں کا اندر اور باہر اس پیچیدگی کے قابل ہی نہیں۔ لیکن اس کا کیا علاج کہ ابوجہل اور اس کے رفقاء اپنے آباؤ اجداد کا حقارت بھرا جامد ورثہ چھوڑنے پر تیار نہیں۔ نئی سچائیاں جیسی بھی ہوں ان کو دیکھ کر آنکھوں پر ہاتھ رکھ لینے سے کام نہیں چل سکتا۔ یہ اپنی ذات کی نفی ہے جو چلتی سانس میں اپنے آپ سے ایک بے ہودہ مذاق ہے۔ اگر نقل زمانی ممکن نہیں تو عصری سچائیوں کو دیکھ کر منہ بسورنا اور منہ پھیلانا کیا معنی۔ شاعری پر کیا منحصر ہے ہر فن اپنے اندر، اپنے باہر سے تازہ ہو لیتا ہے۔ یہی زندگی ہے اسی رہٹ پر لگنے لمحوں کی کھیتیاں نمو پاتی ہیں۔ آج کی سچائیاں سانولی ہیں یا صبیح عصر کو اس سے کچھ مطلب نہیں، لمحہ مجھ سے نہیں پوچھتا کہ تو کون ہے اور کیسا ہے "میں اچھا ہوں کہ تو"، وہ تو ہاتھوں میں ہاتھ ڈالے آگے بڑھتے چلتا ہے۔ نئی شاعری عصری صداقتوں کی منفی اور مثبت تصویروں کا منظر نامہ ہے۔ شاعری پرانے زاویے چباتی رہے تو کراہیت نہ پیدا کرے گی۔ ہر فنکار اپنی ذات اور عصر کے سیاق و سباق میں ابھرتا اور نمو پاتا ہے آج کا شاعر پرانے قبرستان کا مجاور کیوں بنے۔ میر اور غالب تاریخ سے کسی طرح نفی نہیں ہو سکتے ان کی تقلید میں نیا شاعر اپنی نفی نہیں کرنا چاہتا۔ وہ دوسروں کی سانسوں میں زندگی نہیں کرتا اپنے آپ میں جیتا ہے اسی لئے اس نے اپنے اظہار کے نئے حوالے دریافت کرنے ہیں۔ اس کے مسائل اس کے خواب اس کی چاہتیں سب نئی ہیں وہ نئے معاشرے کا فرد

ہے اس میں جو کچھ جس طرح ہے وہ اس کے حوالے سے اپنے تجربے اور پرکھ کو اہمیت دیتا ہے۔ نیا معاشرہ میکانکی اکھاڑ پچھاڑ سے جس دہشت کا شکار ہوا ہے اس نے انسانی رشتوں اور کومل جذبوں کو بے طرح ادھیڑ ڈالا ہے۔ آج سچائیاں تند ذائقوں اور بے حس بصارتوں سے عبارت ہو چکی ہیں۔ ہر عصر میں ہر جاندار اپنے ہونے کا حق لیتا ہے نیا شاعر اپنے دونوں ہاتھ سینے پر باندھنے کی بجائے انہیں کھول کر چاروں طرف سے اپنے آپ کو ٹٹولتا اور اپنے ہونے کا اعلان کرتا ہے اس نے رینگنے کی بجائے نئے زمانے کے متوازی راہیں بنائی ہیں اور ان پر اپنے فن کو ایڑ لگاتا گزر رہا ہے اس کا فن نہ بے معنی ہے نہ بے فیض۔ اس کی معنویت چوکھی اور فیض استمراری ہے۔

ہاں ہر نئی آواز کا نصیب یہی ہے کہ اسے حماقت آمیز اور بے فیض کہہ دیا جاتا ہے ہمیں پرانی شاعری سے عناد نہیں ہم اپنے بزرگوں کو گودام میں رکھ کر بھول جانے والے نہیں۔ ہماری جڑیں ماضی اور مستقبل میں ہیں مگر ہم سانس حال کی فضا میں لیتے ہیں اور ہر چیز کو اس کے عصری سیاق و سباق اور نفسیات کی چہار چوب میں دیکھنے کے قائل ہیں۔

بات کچھ یوں ہے کہ تیز مصروفیت میں زبان لٹکاتی ہانپتی زندگی، ڈرائنگ روم کی اخلاقی مسکراہٹ، اور جھونپڑیوں میں سسکیاں لیتی بیمار سانس کے درمیان جینے کی سعی میں دیواریں کھولنے اور دور کرنے والی زندگی اب فریاد کے ساتھ غصے اور جھنجھلاہٹ کا اظہار بھی کر رہی ہے۔ یہ انسانی تقاضا ہے آخر پگڈنڈیوں پر انتظار کی راتیں کاٹنے والے معصوم جذبے تیز شاہراہ کے سیلاب میں کیسے اتریں۔ خوابوں کا یہ سوال نئے فنکار کو سوچ کی ہر سیڑھی پہ رکھا ہوا ملتا ہے وہ اسے با آواز بلند پڑھ کر مسکراتا ہے اور کبھی زور زور سے چیختا ہے کسی سیڑھی پر یہ خواب اس کے ہاتھوں گر کر چکنا چور ہو جاتا ہے۔ تب وہ اسی سیڑھی پر بیٹھ کر اوپر نیچے دائیں بائیں ہر سمت کرچی کرچی سوال کو جمع کرتا ہے اور ہر کرچ میں اپنی ذات کے ہزار دکھ جھیلتا ہے۔ یوں اکائی ہزاروں کی نمائندہ بن جاتی ہے۔ یہ اکائی، اکائی ہی رہے تب کرب اور بھی گمبھیر ہو جاتا ہے کہ ساری اکائیاں اپنی ٹوٹ پھوٹ پر اپنی کرچیوں میں نوحہ کناں ہیں نیا شاعر شعور سے لاشعور میں اکائی سے کل میں، شہر سے جنگل میں اور جدید ٹیکنالوجی سے پتھر کے دور میں اسی طرح داخل ہوتا ہے۔ یہ سفر اندر اور باہر دونوں کا ہے خارج میں گم فرد جب اپنی تلاش میں اپنے آپ تک پہنچ کر بھی اپنے آپ کو نہیں پاتا تب اسے اپنی سیڑھیاں اترنا ہی پڑتی ہیں وہ میری آنکھ سے گمشدہ اپنے دوسرے کا کھوج لگانے کے لئے آسیب کی فضا میں سانس لینے لگتا ہے آج کا انسان جتنا اپنے آپ سے باہر آیا ہے اتنا ہی اندر بھی اترا ہے اس چکا چوند نے اسے اور بھی گمبھیر بنا دیا ہے باہر کی فضا میں اس کا اپروچ سائنٹفک ہے اور اندر کی فضا میں دیو مالائی اور آسیبی۔ کبھی کبھی شاعر کا تجربہ ان کی جگہیں تبدیل کر کے کچھ نئے زاویے بھی تلاش کرتا ہے۔ اس ساری کاوش میں اکائی پورے

کُل کا فائندہ بنی رہتی ہے البتہ نیا شاعر نئی اور ننگی سچائیوں کو اپنی کرچیوں سے انعکاس اور انعطاف کے نئے زاویے
بانٹتا ہے نفسیاتِ انسانی کی نئی دریافتیں اس کے ہاں کروٹیں لیتی ہیں وہ خوابوں سے لاشعور کا پتہ لیتا اور خارج سے
باطن کی طرف سفر میں قاری کو دوسری ذات تصور نہیں کرتا اسی لئے پرانا قرینہ اس کا حربہ نہیں۔ اس کا حربہ لفظوں
کا نیا استعمال ہے۔ نئے استعمال سے مراد ان کے معنی بدل دینا نہیں بلکہ نئے معنی اجالنا ہیں پرانا شاعر لفظوں کو
کھنگال کر معنی نکالتا تھا۔ نیا شاعر کلال ہے جو لفظوں کو اپنے تجربے اور امیج کی مٹی میں گوندھ کر ترتیب، لہجہ اور اسلوب
کے چاک پر معنی کی نئی اور دہری تہری شکل ڈھالتا ہے۔ معنی کے یہ پیرہن بدلنا ہی نئی شاعری نہیں ڈکشنری کے جمود
میں ساکن لفظوں کے پرانے عرق اب ویسے بھی بُودار ہو چکے ہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ ڈکشنری کے معنی تو شعر
کے پرانے لب و لہجہ میں کتنے ہی پیرہن بدلتے تھے۔ فرق اب یہ ہے کہ نیا شاعر رقاص چاک پر ٹھہری آنکھ کے لئے
معنی کو جامد نہیں ہونے دیتا۔ سیاق و سباق کے نئے ہاتھوں میں چاک پر گھومنے والے معنی قاری سے اپنی کتنی ہی وضعیں
تسلیم کراتے ہیں۔ یہ کام اس آنکھ کا ہے کہ وہ کلال کے دستِ معنی گر پر نظر رکھے۔ ہاں ایک سوال یہ بھی ہے کہ قاری
اس فن میں نئے شاعر تک کیسے پہنچے۔ غالب کے زمانے کا قاری بھی اس مشکل میں تھا کچھ نے اس مشکل کو حل کر لیا تھا
کچھ ابھی تک مشکل میں ہیں۔ شعر کا تعلق شعور سے ہے اس کے لئے علم کے ساتھ ساتھ ذوق اور وجدان بھی درکار ہے نیا شاعر
جو امیج تیار کرتا ہے اس کے لئے ان پڑھ اور غبی بلکہ اوسط درجے کا قاری بھی مطلوب نہیں۔ نئی شاعری کو ذہین
اور فطین قاری چاہیئے کج بحث نقاد اور عام قاری میں ویسے بھی کچھ فرق نہیں۔ نیا شعر ذہین قاری سے بھی کل ذہنی
صلاحیتیں اور اس کا علم و تجربہ مانگتا ہے اس طرح ایسا قاری شاعر کے تجربے میں شامل ہو کر شعر کا ابلاغ حاصل کرتا ہے
نئے شعر کی تہ داری، دوہری، تہری معنویت حال سے کبھی ماضی کی طرف اور کبھی مستقبل کی طرف جاتی ہے۔ اکائی سے
کل کی طرف مراجعت کی نئی صورتِ حال سے نئے شاعر کو سمجھنے والے قاری کو چاہیئے کہ وہ شاعر کی واردات میں
خارج سے باطن کی طرف ہو کر چلے تب وہ اندر کے آدمی، اندر کے عمل اور ردِ عمل کو گرفت میں لے سکے گا۔ اس
میں لفظ محض اشارے ہیں اور معنی تجربے کے زاویے۔ ان زاویوں تک پہنچنا ابلاغ ہے اور شاعر کے تجربہ میں
شامل ہو جانا استحسان اور یہ سارا عمل ہے جس کی باز آفرینی کا۔ بس نئے شعر کے لئے نیا قاری چاہیئے پرانے قبرستان
کا کتبہ نہیں۔

نئے شعر میں آواز کی بے باکی اور لہجہ کی شدت پہچان کا پہلا پتھر ہے یہ اجتماعی جبر سے آزادی حاصل کرنے
اور سیلن زدہ معنویتوں کو رد کرنے کی نئی جہت ہے جدید ٹیکنالوجی نے پرانی حیرتوں اور سادہ و معصوم الجھنوں کے گریبان

گلے سے اتار پھینکے ہیں۔ مگر خارج جتنا سلجھا ہے باطن اتنا ہی الجھ گیا ہے۔ اب جنگ برف کے گالوں میں نمو
پاتی ہے نفرت نے عصری تقاضوں پر خلوص کی کھال مڑھ لی ہے اقتدار کا جبر ہر مرتبہ کنٹرول پر نیا رنگ کر کے
جذبوں سے آواز چھین لیتا ہے انسانوں سے اپنے آپ کھو گئے ہیں۔ نیا شاعر نئے کرب سے گذر رہا ہے۔ اس
کے ہاتھ کٹ چکے ہیں، زبان پر کمپیوٹرائزڈ قفل ہیں جن کے نمبر دوسری زمینوں کی مخلوق کے پاس ہیں۔ ایسے میں اس
نے اپنی آواز کا علم دانتوں سے اٹھا رکھا ہے۔ پہلے اس نے تمثیل اور استعارہ سے کام لیا اب علامت اور تجرید
سے رنگ چنتا اور معنی سمیٹتا ہے۔ کائنات کی کلید انسان ہے اس کے گم ہونے کا المیہ اشیا کی ترتیب میں بے معنی
اور بے معنویت کو جنم دے رہا ہے۔ یہی بے معنویت اس عصر کی معنویت ہے۔ آئن سٹائن کی اضافیت نے ہر
دیوار کو لرزا دیا ہے اب ہر تصویر دوسری تصویر سے جگہ بدلنے کے کھیل میں لگی ہوئی ہے اور ایک تصویر میں
دوسری اور تیسری تصویریں آ جا رہی ہیں۔ شعور اور لاشعور کی گتھیاں سلجھاتے ہوئے اندر اور باہر کا آدمی متصادم
ہو جاتا ہے کبھی ایک دوسرے کو تلاش کرتا ہے آواز اور آدمی کی گمشدگی نئی شاعری کے امیجز میں آسیبی اور
تحیر آتی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ آج دم توڑتے جذبے خواب بن گئے ہیں اور خواہشوں کے سراب نئی تعبیریں چاہتے
ہیں۔ نیا شاعر پیدا بے معنویت میں معنویت کا اسم تلاش کر رہا ہے۔ وہ تشکیک سے یقین کے سفر میں ہے
بے معنویت کی پینٹنگ کفر نہیں تلخ سچائی کا اظہار ہے یہ آج اور کل کا سچ ہے۔ معنی میں زائد معنی اور سچائی میں
اضافی سچائی ہر زمانے کے ادب میں رہی ہے یہ تلاش مختلف سطحوں پر اصل سے واصل ہوتا ہے۔ حاسد نقاد اور
بے حوصلہ قاری اسے لاحاصل قرار دیتے ہیں۔ زندگی اور موت دو زبردست حقیقتیں ہیں لیکن زندگی کا موت کی
طرف جانا زیادہ بڑی حقیقت ہے۔ نیا شاعر اس سفر کے سارے خواب چن کر اپنے تجربے اور واردات کی تعمیر
کرتا ہے۔ اس تعمیر میں کچھ مسالہ پرانا ہے کچھ نیا لیکن دونوں کی ترتیب نظم و ضبط، ہیئت اور اپروچ بالکل نئی ہے
اسی میں معنویت جنم لیتی ہے اور وہ امیجز متشکل ہوتے ہیں جو کبھی حسیاتی ہوتے ہیں کبھی فکری و عقلی اور کبھی خوابناک
یعنی لاشعوری اور تحت الشعوری۔ تحلیل نفسی کی نئی دریافتوں نے آدمی کو اس طرح کھنگالا ہے کہ آدمی کے اندر کے
آدمی کی ساری کہانیاں سامنے آ رہی ہیں۔ یہ صورتحال نئے افسانے میں بھی ہے اسی لئے نئی شاعری نئے افسانے سے
اور نیا افسانہ نئی شاعری سے بھی اکتساب کر رہا ہے یہاں تک کہ نئی غزل میں بھی نفسیاتی باریکیاں اپنے ایمائی حسن
کے ساتھ ادا ہو رہی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ نئے افسانے میں نئی شعری لسانیات اور نئی شاعری میں افسانوی فضا
کے ساتھ نئی افسانوی نثر کا آہنگ ابھر رہا ہے۔ استعارہ علامت اور تجرید کے ذریعے جو کہانیاں اور تصویریں

بُنی جاتی ہیں وہ اپنے سیاق وسباق، عصر اور امیج کے فریم میں قاری کو معنی اور کیفیات کی نئی دنیا میں لے جاتی ہیں۔ ان علامتوں اور استعاروں میں سے اکثر پرانی دیومالائی یا نیم اساطیری اور معروف تاریخی حقیقتیں ہوتی ہیں جو نئے پیٹرن میں زائد اور اضافی معنی دیتی ہیں۔ ان علامتوں کا حال کنایے جیسا ہے البتہ علامت اور استعارہ جب تجرید کا رنگ اختیار کرے تب اس کی انعطافی اپروچ قاری سے شاعر کا ذہن اور متخیلہ مانگتی ہے۔ استعارہ اور علامت پر قائم کہانی اور خواب کی نئی تعبیر وتعبیر اپنی جزئیات میں بکھر کر کبھی تجرید کو چھو لیتی ہے یا پھر تجریدی فکر کی تصویر بناتی ہے یہ وہی پیٹرن اور ہیئت کی بات ہے۔ علامت کوئی نئی چیز نہیں پرانی لسانیات میں بھی یہ موجود تھی نئے عصر میں شاعر نے اپنے تجربہ اور لاشعور کی متحرک اور رنگ بدلتی متنوع روح سے اس کے جمود کو توڑ ڈالا ہے۔ اب وہ ماضی، حال اور مستقبل تین عصروں میں تیرتی پھرتی ہے۔ اس طرح زمان زمانوں سے اور مکان مکانوں سے اور خارج باطن سے اپنی تصویریں تبدیل کرتا ہے۔

خدا اور آدم کے درمیان میں اور تو کا وصل ایک اٹل سچائی ہے۔ ہر فرد اپنے کُل کے وصل کا جویا ہے آدم سے ایک نیا آدم الگ کرکے جدائی کو زندگی کی اصل بنا دیا گیا۔ پھر یہی عمل ہر تخلیق کی بنیاد قرار پایا۔ عورت نئے آدم کی وضع میں آدمی کی دوسری میں قرار پائی دونوں کی جدائی اور وصل نے زندگی کو معنی دیئے۔ مذہب نے اس سلسلے کو ایک لڑی میں پرو دیا اور قرینہ کو اس میں مشروط کر دیا گیا۔ جدید ٹیکنالوجی نے جب دنیا کو دو گھنٹے کی اڑان بنا دیا اور فاصلوں کے حقائق ایک سوئچ کی آن، آف پر جمع ہوگئے۔ تب ہمارے ہاں کی عورت نے بھی جدائی کی پرانی نفسیات کی گرد جھاڑ دی اور اپنی صنفی خوشبو سے اپنی پہچان کی تصویر مانگی۔ زمانے کی دراز دستی نے مغرب کے اثرات کو تیز بہاؤ میں مشرق کی طرف دھکیل دی۔ نئے ماحول، نئی قدروں اور نئی نفسیات نے جنم لیا۔ عورت نے معاشرہ میں آزادانہ ذمہ داریاں سنبھالیں اس طرح اسے اپنے طور پر گھر اور گھر سے باہر مرد کے قریب ہونے اور اپنا آپ سمجھانے کا موقع ملا۔ اس رو میں عشق کی کہنہ روایات پانی کی طرح بہہ گئیں۔ مرد کو عورت کی نفسیات کے کچھ اور رُخ محبوب کی حیثیت سے الگ بھی دیکھنے کو ملے۔

اس طرح مرد اپنے دکھوں میں زیادہ حاسد اور خود غرض نہ رہا۔ عورت کی قربت سے اس کی ذات کی نئی سطحیں اُبھریں ساتھ ہی مرد نے آئیڈیل محبوب کو چھوڑ کر حسن کے بدن کو نئے تجربات سے چھوا۔ اس طرح پرانی شاعری کا آہیں بھرنے والا عاشق شعر سے نفی ہوا اور جنسی کج روی اور بے حسی کا پرانا حصار ٹوٹ کر عورت کو اس کے حوالے سے جاننے لگا۔ زندگی کی نئی ضروریات نے عورت کو ہر میدان میں دوڑایا تو زندگی کا رنگ ہر طرف سے پھوٹا۔ ایک طرف خود عورت نے اپنے ذہن کی سطح پر انگڑائی لی دوسری طرف مرد نے بھی اس کی معاشرتی اہمیت کے ساتھ اس کی ذہنی سطح

پر اس کی پہچان کی۔ عشق کی نفسیات بدلی تو عورت نے بھی ذہنی کج روی کو چھوڑ کر مردانہ لب و لہجہ کی کینچلی اتاری اور اپنی آواز میں اپنے جذبہ کی الاپ اٹھائی۔ ہماری کالج گرل نے شعور کی پہلی سیڑھی پر قدم رکھتے ہی اپنی خواہشوں کے خواب اپنی نیند میں دیکھے اور اس طرح نئی لکھنے والی لڑکی کو پرانے معتاسفانہ اور صنفی کمتری کے آہنگ سے آزاد کر دیا۔ یوں ایک صنفی غرور اور جرأت اظہار نے مرد کے مقابل جنم لے کر ہماری نئی شاعری کو تجربات کی نئی جہتیں عطا کیں۔ انٹیلیکچول کالج گرل نے اپنی اکائی کو تین چار مستند اور مستقل حوالوں سے ٹٹول کر ایک نیا حوالہ بھی تلاش کیا اور مرد کو اپنی جنس کی اپیل سے ذہن کی کاٹ تک لے گئی۔ اس طرح نئے مرد کو اپنے روپ اور رویے کا دوسرا چہرہ دیکھنے کا موقع ملا۔ نئی عورت نے مرد کے سامنے اپنے خوابوں کے چند واضح سوال رکھے اور اپنی ذات کو مرد کے دست پر ہوس یا آغوش میں دینے کی رضا کے ساتھ یہ استفسار کیا کہ اس کے بعد اس کی حیثیت کیا ہوگی اور فرسودگی کے موسم میں گھر کا کونسا گوشہ اس کے لئے مخصوص ہوگا۔ مرد کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نئی عورت کا رومینس کی بجائے یہ سوال کرنا ایک احتجاج ہے مرد کی ڈامی نیشن کے خلاف۔ جس نے نئے شاعر کو بحیثیت ایک مرد کے چاہتوں اور ان کے بعد کی صورت حال میں بہت زیادہ حقیقت پسند بنا دیا۔ اب وہ بدن کے زمزموں میں جھنجھلاہٹ اور فرسٹریشن کے صاف حوالے دیتا ہے۔ یہی سبب ہے دونوں کی آواز پچھتاووں کی بجائے چار دن کھونٹ ایک چیلنج کی سی ہے۔ جو زندگی کی نئی حقیقتوں میں ماضی کے باسی عشق کے مقابل توانائی کی حامل ہے۔ گویا نئی شاعری میں آدم کی دوسری ٹین بھی اپنے خوابوں کے نئے حوالے، اپنی خواہشوں کے نئے سراب لئے، سر اٹھائے، آنکھیں کھولے اپنے ہونے کا اعلان کرتی ہے۔

فنِ داستان اور داستانیں

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

داستان کا لفظ بڑا ہمہ گیر ہے۔ اور ادبی داستانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں قصے کے تمام اقسام شامل ہیں۔ اُردو و فارسی میں تو خیر کہانی، قصہ، افسانہ اور داستان بالعموم ایک ہی معنوں میں استعمال کئے جاتے ہیں اور ابھی ان کے اصطلاحی معنیٰ الگ الگ متعین نہیں ہوئے لیکن انگریزی افسانوی ادب میں مختلف اصناف کے تصور سے اب اُردو میں بھی ان کے معنی میں فرق کیا جانے لگا ہے۔ یوں ہم انگریزی FICTION کا ترجمہ افسانہ یا داستان کرتے ہیں لیکن یہ بھی ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ انگریزی میں بہ اعتبارِ معنی اس کی کئی قسمیں ہیں۔ یہ افسانے اپنی انفرادی خصوصیات کی بنا پر ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ اگر اردو کے لفظ "قصہ" کو انگریزی کے لفظ TALE کے مترادف خیال کریں تو اس لحاظ سے قصہ اس قسم کی کہانی کو کہیں گے جس میں بالعموم فرضی اور خیالی واقعات کو بیان کیا گیا ہو اور بظاہر ان کا ہماری روزمرہ کی زندگی سے کوئی تعلق نہ ہو۔ ایسی کہانیوں کا مقصد دل بہلاوے کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ان میں کسی اصلاحی تحریک یا فلسفیانہ اندازِ فکر کی تلاش بے سود ہوگی۔ یہ الگ بات ہے کہ غیر شعوری طور پر ان قصوں کے ضمن میں کوئی اصلاحی مقصد بھی حاصل ہو جائے۔ انگریزی کی دوسری قسم PARABLE ہے جسے اُردو میں علامتی یا تمثیلی کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ اس قسم کی کہانیوں کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ظاہری صورتوں کا معنی سے حقیقی تعلق نہیں ہوتا بلکہ سیدھے سادے لفظوں کی تہ میں کوئی گہرے معنی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ایسی کہانیاں کسی خاص مقصد کے حصول کے لئے لکھی جاتی ہیں۔ فارسی میں مثنویِ معنوی کی بعض حکایات اور بوستانِ سعدی کے کچھ منظوم

قصے اور اُردو میں وصال العاشقین (سب رس منظوم) اسی نوع کی منظوم کہانیاں ہیں۔ مولانا عبدالماجد دریاآبادی صاحب نے قصۂ گل بکاؤلی کے باطن میں بھی بعض عارفانہ حقائق و متصوفانہ نکات کو پوشیدہ بتایا ہے۔ اس لحاظ سے ان کے نثری قصے کو بھی تمثیل خیال کرنا چاہیئے۔ لیکن چونکہ نسیم نے نثری قصے کے متصوفانہ خیالات سے سروکار نہیں رکھا بلکہ صرف نفسِ قصہ کو نظم کر دیا ہے۔ اس لئے گلزارِ نسیم پر تمثیلی قصے کا اطلاق نہیں ہوتا۔ [1]

کہانی کی تیسری قسم وہ ہے جسے انگریزی میں فیبل FABLE کہتے ہیں اور معنوی اعتبار سے اسے TALE اور تمثیل PARABLE کا مرکب خیال کرنا چاہیئے۔ اس میں بالعموم پرندوں اور جانوروں کے وسیلے سے کوئی داستان بیان کی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ان کہانیوں میں فرضی انسانی کردار بھی کام کرتے ہیں اور لبا اوقات غیر ذی روح کو ذی روح بنا کر پیش کیا جاتا ہے بعض لوگ اس قسم کی کہانیوں کو اُردو میں حیوانی کہانیوں کا نام دیتے ہیں۔ لیکن یہ اصطلاح FABLE کے معنی کا احاطہ نہیں کرتی۔ اس قسم کی کہانیوں میں بھی کوئی نہ کوئی اصلاحی مقصد کارفرما ہوتا ہے۔ حکایاتِ لقمان کا شمار ایسے ہی قصوں میں ہوتا ہے۔ فارسی میں منطق الطیر اور اُردو میں طوطی نامہ و پنچی نامہ اس قسم کے قصوں کی واضح مثالیں ہیں۔

چوتھی قسم کی وہ کہانیاں ہیں جنہیں انگریزی میں رومانس (ROMANCE) کہتے ہیں۔ اُردو میں رومانس (ROMANCE) کے لئے بھی کوئی اصطلاح متعین نہیں ہوئی۔ پھر بھی بعض ناقدین نے چونکہ اس قسم کے قصے کو رومان کہا ہے۔ اس لئے رومان ہی کا لفظ بطور اصطلاح استعمال کریں گے۔ کہانیوں میں رومان یا رومانس شائد سب سے اہم اور سب سے زیادہ وسیع معنوں کا حامل ہے اور اس کے حدود میں عشق و محبت کے واقعات کے ساتھ ہر قسم کے حادثات و مہمات داخل ہو جاتے ہیں۔ رومان کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بالعموم کوئی مرتب پلاٹ نہیں ہوتا اور نہ ناول کے طرز پر کسی منظم پلاٹ کو داخل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ رومان میں المیہ و

---

[1] برگِ گل کراچی ص۴۳ ۱۹۵۳-۵۴ء مضمون گلِ بکاؤلی - گلزارِ نسیم و ترانۂ شوق کا تقابلی مطالعہ - از پروفیسر حبیب اللہ غضنفر

طربیہ دونوں قسم کے واقعات سے واسطہ پڑتا ہے لیکن یہ عناصر ایک دوسرے سے اس طرح خلط ملط ہوتے ہیں کہ ان پر المیہ یا طربیہ کا حکم لگانا مشکل ہوتا ہے۔ پھر کبھی یہ ہوتا ہے کہ رومانی قصہ دوسرے اقسام قصص کے مقابلے میں زیادہ طویل ہوتا ہے۔ اس میں ایک مرکزی قصہ ضرور ہوتا ہے۔ لیکن اس قصے کے ماتحت اور بہت سے چھوٹے چھوٹے قصے گردش کرنے لگتے ہیں۔ عشق، مذہب اور جنگ و رومان اس کے اہم عناصر ہیں اور کوئی رومانی قصہ ان محوروں سے ہٹ کر وجود میں نہیں آسکتا۔ ان قصوں کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان میں مافوق الفطرت عناصر کو غیر معمولی دخل ہوتا ہے گویا رومان میں منطقی استدلال اور تاریخی واقعات کے مقابلے میں شاعرانہ تخیلات و بعید از قیاس واقعات کا رنگ زیادہ گہرا ہوتا ہے۔ چنانچہ انگریزی ادب کی تاریخوں میں رومان ROMANCE کی تعریف اس طور پر کی گئی ہے۔

BY ROMANCE WE MEAN A TALE DEALING WITH (a) EXRAORDINARY AND NOT WITH REAL AND FAMILIAR LIFE (B) MYSTERIOUS OR MARVELOUS AND SUPERNATURAL.

پروفیسر وقار عظیم رومان کی تعریف متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ [۱]

۱۔ رومان ایک منظوم کہانی یا نثری قصہ ہے جس میں لکھنے والا شاعرانہ تخیل و تصوّر کو اپنا راہبر بناتا ہے۔

۲۔ رومان ایک روایتی داستان ہے جسے عوام میں دلچسپی سے پڑھا اور سنا جاتا ہے۔

۳۔ رومان ایک کہانی ہے جس کا مآخذ تاریخی، نیم تاریخی یا روایتی واقعات ہوں اور جس میں جرأت، مردانگی اور دلیری کے حیرت انگیز قصے ہوں۔

۴۔ رومان ایک ایسی کہانی ہے جس کی بنیاد سرتاسر غیر فطری واقعات و عناصر پر ہو اور کبھی غیر معمولی کارناموں پر جو ہماری مشاہدات کی حد میں نہ آتے ہوں۔

---

[۱] قومی زبان کراچی، بابت یکم جولائی ۱۹۵۹ء

۵۔ رومان ایک ایسی کہانی ہے جس میں اتفاقات و حوادث قسمتوں کو بنانے بگاڑنے میں اتنا حصہ لیتے ہیں کہ انسان زندگی کی منطق کو بے معنی اور بے حقیقت سمجھنے لگتا ہے۔

۶۔ رومان انسان کی جذباتی شدت اور اس کے شدید ردِّ عمل کی کہانی ہے جہاں تخیّل کے پیدا کئے ہوئے حالات تخیّل کی آغوش میں پرورش پاتے ہوئے کردار کے مزاج و فطرت میں انقلاب کا پیش خیمہ بنتے ہیں۔

۷۔ مختصر یہ کہ رومان ایک ایسی کہانی کا نام ہے جو معمول کے بجائے غیر معمولی، ظاہر و واضح کے بجائے پوشیدہ و پُر اسرار اور حقیقی کے بجائے تخیّل پر زور دیتی ہے۔ اسے زندگی کی سادہ حقیقتوں سے بحث نہیں، بلکہ تخیل و تصوّر کی خلق کی ہوئی رنگین فضا سے تعلق و وابستگی رکھتی ہے۔

یہ ساری خصوصیات کم و بیش اس کہانی میں بھی پائی جاتی ہیں جسے اُردو میں داستان کا نام دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ لفظ انگریزی کے رومان یا رومانس سے زیادہ وسیع و ہمہ گیر ہے۔

جہاں تک اُردو داستان کا تعلق ہے اس کے لئے ضروری ہے کہ اس میں کوئی مرکزی قصہ ہو۔ ۔ ۔ ۔ یہ قصہ خواہ اکہرا ہو یا قصّہ در قصّہ، اور خواہ زندگی کے کسی شعبہ سے تعلق رکھتا ہو اس پر شاعرانہ تخیّل کا دبیز پردہ پڑا رہنا ضروری ہے۔ اصل واقعات یا محض تاریخی حالات کو نظم کر دینے سے داستان طرازی کا حق ادا نہیں ہوتا۔ داستان کا مرکزی قصہ ہماری زندگی سے یقیناً تعلق رکھتا ہے لیکن یہ تعلق نزدیک کا نہیں دُور کا ہوتا ہے۔ داستانوں میں زندگی کی تصویر ہوتی ہے لیکن اس کا تعلق حال سے کم اور ماضی بعید سے زیادہ ہوتا ہے۔ داستان میں سامنے کے کرداروں سے حسن پیدا نہیں ہوتا بلکہ اس کو جاندار بنانے کے ضروری ہے کہ اس کا تانا بانا ایسی خیالی باتوں سے تیار کیا جائے جو بالعموم سننے والے کے ذہن و ہوش کی رسائی سے بالاتر ہوں۔ بعض لوگ داستانوں کے پلاٹ پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ چونکہ اس میں ترتیب پانے والے کردار و واقعات فرضی ہوتے ہیں اس لئے ان میں زندگی کی حرارت باقی نہیں رہتی۔ یہ خیال درست نہیں ہے۔ یہ اعتراض ناول یا افسانے پر وارد ہو سکتا ہے لیکن داستانوں کا فن اس تنقید کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ بقول کلیم الدین بابر داستان میں

توقصداً ایک ایسی دنیا تخلیق کی جاتی ہے جو محض خیالی ہو، جو لازمی طور پر ہماری جانی ہوئی چوبیس گھنٹوں والی دنیا سے مختلف ہو۔ اس لئے کہ اگر دیکھی ہوئی جگہوں، معمولی چیزوں اور جانے پہچانے لوگوں کا ذکر ہو تو پھر داستان کی فضا پیدا نہیں ہوسکتی۔ داستان کی فضا میں دوری کا وجود ضروری ہے۔ یہ دوری دو قسم کی ہوتی ہے۔ زمانی و مکانی۔ عموماً داستانوں میں دونوں طرح کی دوری پائی جاتی ہے۔ یہ دوری بہت سی برائیوں پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ دوری سے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے لکھنؤ، دلی، الٰہ آباد اور کلکتہ کے ذکر کے بدلے ختن، یمن، قسطنطنیہ، روم اور دمشق کا بیان ہوتا ہے۔ اگر ان شہروں کا ذکر نہ ہوتا تو پھر تخیل کی مدد سے نئے نئے شہر نئے نئے ممالک پیدا کئے جاتے ہیں۔ [1]

غرض داستان کا پلاٹ قرب و حال کے واقعات سے نہیں بلکہ دوری اور ماضی بعید کے واقعات سے وجود میں آتا ہے۔ لیکن جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے داستان کا پلاٹ ناول اور افسانے کی طرح منتظم اور سلجھا ہوا نہیں ہوتا۔ یہ چیز داستان کے پلاٹ کے لئے ضروری نہیں ہے۔ داستان کے پلاٹ کی پیچیدگی اور الجھاؤ اس کا عیب نہیں بلکہ حسن ہے واقعات کی بے ربطی داستان کی فضا میں دلکشی و تاثیر کے آثار پیدا کرنے میں مدد دیتی ہے۔ واقعات کے انتشار سے ایسی استعجاب انگیز اور حیرت زا فضا وجود میں آتی ہے جس کی بدولت داستانیں دوسرے اصنافِ سخن سے ممتاز خیال کی جاتی ہیں۔

داستان کی دوسری فنی خصوصیت اس کی طوالت ہے۔ اکہرے اور مختصر قصے کو فنی حیثیت سے داستان کا نام دینا مناسب نہیں ہے۔ اس میں قصہ در قصہ اور پیچ در پیچ کا ہونا ضروری ہے۔ داستان کو طول دینے کے لئے فن کار مرکزی داستانوں کو ضمنی داستانوں کی مدد سے ٹھہرائے رکھتا ہے۔ لیکن فن کا کمال یہ ہے کہ یہ ٹھہراؤ سامعین یا قارئین پر گراں نہیں گزرتا بلکہ اس سے وہی لطف و حظ محسوس ہوتا ہے جو محبوب کے انتظار سے وابستہ خیال کیا جاتا ہے۔ چونکہ داستان کا اصل کمال یہی ہے کہ وہ طویل تر ین ہونے کے باوجود ذہن و گوش کے لئے بار نہ بننے

---

[1] اردو زبان اور فنِ داستان گوئی ص ۱۷۲ تا ۱۷۵ مطبوعہ دائرہ ادب

پائے۔ اس لئے داستان طراز نت نئے واقعات ومہمات اس طور پر سامنے لاتا رہتا ہے کہ سننے والے قصے سے اکتانے کے بجائے اس کے نہ ختم ہونے کی دعائیں مانگتے رہتے ہیں۔ مرکزی قصہ کو طول دینے کے لئے جو ضمنی قصے ان میں لائے جاتے ہیں ان کے موضوعات کچھ ایسے متنوع ہوتے ہیں کہ سننے والے کی دلچسپی کسی مقام پر بھی ختم نہیں ہوتی۔ بعض قصے مافوق الفطرت کے حیرت انگیز مظاہرات پیش کریں گے۔ بعض میں بھوت پریت اور دیو پری کے دلکش افسانے ہوں گے۔ کچھ ضمنی کہانیاں حادثات اور مہلک جنگوں کی تفصیلات پر مشتمل ہوں گی۔ بعض کی فضا انتہائی وحشت ناک اور پر اسرار ہوگی۔ بعض کہانیوں میں جانوروں اور پرندوں کے ذریعے حیرت انگیز فضا پیدا کی جائے گی اور بعض قصوں میں عشق ومحبت کے عجیب وغریب واقعات، جنسی آسودگی اور لذت خیزی کا سبب بن کر ہمارے سامنے آئیں گے۔ غرضیکہ داستان میں رنگا رنگی اور ہمہ گیری اکثر ضمنی قصوں کی مدد سے پیدا کی جاتی ہے ورنہ مرکزی قصے کا پلاٹ بالعموم مختصر اور سپاٹ ہوتا ہے۔ مثلاً اکثر داستانوں کا مرکزی پلاٹ اس انداز کا ہوگا:۔

" ایک بادشاہ تھا۔ اس کے کوئی اولاد نہ تھی ۔ آخری عمر میں ایک بیٹا پیدا ہوا۔ شہزادے کو بڑے لاڈ پیار سے پالا گیا۔ جوان ہونے پر وہ کسی نادیدہ محبوب پر عاشق ہوگیا اور صرف تصویر کی مدد سے اس کی تلاش میں نکلا۔ یا ایسا ہوا کہ شہزادے کو کوئی مافوق الفطرت قوت لے اڑی۔ اس کے بعد شہزادہ کسی اور کے دامِ محبت میں گرفتار ہوا۔ حصولِ مقصد کے لئے اس نے تن من دھن کی بازی لگادی۔ حادثات ومہمات کا طویل سلسلہ شروع ہوا۔ جنگ وجدال، قتل وغارت کے معرکے ہوئے۔ مافوق الفطرت قوتوں نے آڑے وقتوں میں سہارا دیا۔ آخر تمام معرکے سر ہوگئے۔ میدان شہزادے کے ہاتھ رہا اور آخری ایام عیش وراحت میں بسر ہوئے۔

عشق بھی داستانوں کا ایک اہم عنصر ہے بلکہ اکثر عشق ومحبت ہی کی بدولت داستان وجود میں آتی ہے اور عشق ہی کی مہمات سر کرنے میں داستان میں طوالت وپیچیدگی کے ساتھ ساتھ عام انسانی زندگی کی دلچسپی کا سامان پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے صرف اردو ادب میں نہیں بلکہ دنیا کے مختلف ادبوں میں بہت کم ایسی کہانیاں یا داستانیں ملیں گی جو عشقیہ داستانوں سے خالی ہوں۔ حتیٰ کہ رزمیہ نظمیں جن کا اصل مقصود بہادروں اور سورماؤں کے کارناموں کی نمائش

ہوتی ہے عشق کی کرشمہ سازیوں سے مبرا نہیں۔ عشق و محبت کی شمولیت کے دو خاص فائدے ہیں۔ اوّل یہ کہ اس سے داستان میں رنگینی و دلکشی کے ساتھ ساتھ ہجر و وصال، حسرت و یاس، رقابت و شکایت، امید و بیم، خوف و رجا، غم و خوشی، جاں سپاری و خود رفتگی، مقاومت و مجادلت جیسے رنگارنگ موضوعات پیدا ہو جاتے ہیں دوسرے یہ کہ عشق کی بدولت اصل داستان کو دیر تک ٹھہرانے اور طول دینے میں مدد ملتی ہے کیونکہ عشق کی مہم آسانی سے سر نہیں ہوتی اور نہ ایسا ہونا چاہیئے۔ ورنہ داستان وہیں ختم ہو جائے گی۔ اس لئے حصول مطلب میں روڑے اٹکانا ضروری ہے۔ خود معشوق یا اس کے والدین، عاشق کے سامنے ایسی شرطیں پیش کرتے ہیں جن کا پورا کرنا مشکل ہوتا ہے۔ یہ ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں ہوتی بلکہ اس کے لئے غیر معمولی جرأت، طاقت اور ذہانت کی ضرورت ہوتی ہے یا کوئی واقعہ ایسا پیش آجاتا ہے کہ عاشق و معشوق جدا ہو جاتے ہیں اور عاشق برسوں محبوب کی تلاش میں مارا مارا پھرتا ہے۔ غرض عشق کا عنصر مختلف طریقوں سے داستان میں چار چاند لگاتا ہے اور اسے داستان کے ترکیبی عناصر سے الگ نہیں کر سکتے۔

داستان کے ترکیبی عناصر میں مافوق الفطرت عنصر کی شمولیت اور اس کے اثرات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ داستانوں میں اس عنصر کا دخل ضروری نہ سہی پھر بھی دنیا کے مختلف ادبوں میں بہت کم ایسی کہانیاں ہیں یا داستانیں ملیں گی جو مافوق الفطرت سے خالی ہوں۔ اُردو کے بعض ناقدین داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر کے شمول کو ممدوح خیال نہیں کرتے۔ خود مولانا حالی نے منظوم داستانوں کے لئے اہم شرط یہ لگائی ہے کہ جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے۔ "اس کی بنیاد ناممکن اور خرق العادت باتوں پر نہ رکھی جائے اگرچہ قصوں اور کہانیوں میں ایسی باتیں بیان کرنے کا دستور نہ صرف ایشیا میں بلکہ کم و بیش تمام دنیا میں قدیم سے چلا آتا ہے۔ جب تک انسان کا علم محدود تھا ایسی باتوں کا اثر محدود لوگوں کے دلوں پر نہایت قوت کے ساتھ ہوتا تھا۔ لیکن اب علم نے اس طلسم کو توڑ دیا ہے۔ اب بجائے اس کے کہ ان باتوں کا لوگوں کے دل پر کچھ اثر ہو اور ان پر ہنسی آتی ہے اور ان کی حقارت کی جاتی ہے اور بعوض اس کے کہ ان سے کچھ تعجب پیدا ہو، شاعر کی حماقت

اور سادہ لوح معلوم ہوتی ہے۔" [1]

حالی کا یہ نقطۂ نگاہ انتہاپسندانہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آج کی علمی دنیا میں مافوق الفطرت کسی کے لئے حیرت کا سبب نہیں بن سکتے۔ اس لئے کہ جدید علم و حکمت کی ایجادات و انکشافات اور سائنسی دنیائے ادب نے مافوق الفطرت سے بھی زیادہ حیرت انگیز فضا سے ہمیں مانوس کر دیا ہے۔ لیکن داستانوں میں مافوق الفطرت کا استعمال صرف حیرت و استعجاب پیدا کرنے کے لئے نہیں کیا جاتا بلکہ اس سے داستان کو آگے بڑھانے ہیرو اور ہیروئن کی راہ میں دشواریاں پیدا کرنے اور کبھی کبھی ان کی مشکلات کو حل کرنے میں مدد لی جاتی ہے۔ آج کی سائنسی دنیا میں مافوق الفطرت کی اہمیت نہ سہی لیکن انسان کی اس نفسیات کو نہ بھولنا چاہیئے کہ مافوق الفطرت سے دلبستگی اس کی فطرت میں ہے۔ انسان ہمیشہ سے ایمان بالغیب کا قائل ہے اور دیدہ سے زیادہ شنیدہ اور شنیدہ سے زیادہ نادیدہ چیزوں کا شیدائی ہے۔ طلسم، جادو، ٹوٹکا، دیو، پری، بھوت پلید کے قصے نئے نہیں، بہت پرانے ہیں۔ یہ چیزیں مشرق و مغرب دونوں میں یکساں مقبول رہی ہیں۔

شاعری اور ادب سے قطع نظر دنیا کی کسی قوم اور کسی ملک کی عملی زندگی مافوق الفطرت کے اثرات سے یکسر خالی نہیں ہے۔ دنیا کے ہر خطے میں اس قسم کی روایتیں ملیں گی اور ان کے اثرات وہاں کے باشندوں پر صاف نظر آئیں گے یہ الگ بات ہے کہ کوئی شخص عقلی اور نظری طور پر انہیں تسلیم نہ کرے۔ ان عناصر کی مقبولیت و وسعتِ اثر کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہوگا کہ مذاہب عالم کی تمام کتابوں میں ان کا دخل پایا جاتا ہے۔ وید، بھگوت گیتا، انجیل، توریت، قرآن، زبور اور اوستا۔ سب میں مافوق الفطرت قوتیں کام کرتی نظر آئیں گی اور سچ پوچھو تو انہیں مذہبی کتابوں کے توسط سے انسان کے وہم و گمان نے یقین کی صورت اختیار کی اور رفتہ رفتہ یہ قوتیں انسان کی عملی زندگی کا جزوِ ایمان بن گئیں۔ ہم شعوری طور پر خواہ ان کے اثرات سے انکار کریں لیکن حقیقت یہ ہے کہ لاشعوری طور پر ہمارے حواس و ذہن پر وہ کسی نہ کسی طور پر مسلط ہیں۔ ان کا وجود ہو یا نہ ہو لیکن قدیم روایات کے

---

[1] مقدمہ شعر و شاعری صفحہ ۱۸۶ مطبوعہ

توسط سے ہم نے ان کے وجود کو ذہنی طور پر قبول کر لیا ہے۔ عنقا اور آب حیات کس کے ہاتھ لگے ہیں لیکن ان کا نام روایت کی بدولت وجود کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہم ان ناموں سے ایسا متاثر ہوتے ہیں گویا وہ سچ مچ موجود ہیں۔ یہی حال مافوق الفطرت قوتوں کا ہے ان کے وجود سے انکار کے باوجود ہم ان سے متاثر ہوتے ہیں۔ اس لئے جو لوگ مافوق الفطرت عنصر کے دخل کو ادب میں لایعنی خیال کرتے ہیں وہ غلطی پر ہیں۔ بقول کلیم الدین احمد اس سے یکسر چھٹکارا پانے کی کوشش انسانی نفسیات کے منافی ہے۔ پھر بھی یہ ممکن ہے کہ آج ہم جنہیں اپنی نارسائی ذہن کی بدولت مافوق الفطرت طاقت کا نام دیتے ہیں وہ کسی بعید ترین زمانے میں حقیقت رہی ہو اور صرف اپنی لاعلمی کی بنا پر اُن کارناموں کو انسان کی بجائے مافوق الفطرت قوت کے کارنامے خیال کرتے ہوں۔ پرانے زمانے کا اڑن کھٹولا ہمیں حیرت و استعجاب میں ڈال دیتا ہے لیکن آج ہم اپنی آنکھ سے انسان کو فضا میں اُڑتے ہوئے دیکھتے ہیں اور ہمیں کوئی حیرت نہیں ہوتی۔ ممکن ہے مستقبل بعید کے انسان کے لئے آج کی بعض ایجادیں مثلاً ریڈیو، ٹیلی فون، تار لاسکی، ٹیلی ویژن اور ہوائی جہاز اس قسم کی دوسری چیزیں مافوق الفطرت کے کارنامے خیال کئے جائیں"[1] اس لئے قدیم قصوں کے کارناموں کو محض مافوق الفطرت کی کارگزاریاں خیال کر کے نظر انداز کرنا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ اول تو مافوق الفطرت قوتوں کا وجود ہماری مذہبی کتابوں سے ثابت ہے دوسرے یہ بھی ممکن کہ کسی زمانے میں ان قوتوں کا وجود کسی نہ کسی صورت میں موجود رہا ہو ورنہ دیو، جن، پری، بھوت پلید کے نام سننے میں نہ آتے کیونکہ انسان کسی ایسی چیز کا تصور کرنے یا اسے کوئی نام دینے سے قاصر ہے جس کا حواسِ خمسہ سے کوئی تعلق نہ رہا ہو۔ اس لئے قدیم قصوں کے کارناموں کو محض مافوق الفطرت کی کارگزاریاں خیال کر کے نظر انداز کرنا مناسب نہیں ان سے مختلف زمانے کے انسانوں کی نفسیات، ان کی خواہشات، ان کے حوصلوں، ان کی آرزوں اور ان کی امید و خوشی کے امکانات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

داستان کی آخری اور سب سے اہم شرط۔ داستان کا بیان ہے۔ بیان جس قدر سادہ، مربوط، مسلسل، مؤثر اور دلکش ہوگا، داستان اسی قدر مقبول ہوگی۔ اس لئے کہ داستان بنیادی

---

[1] اردو میں فن داستان گوئی۔ ص مطبوعہ

طور پر لکھنے لکھانے کا ہنر نہیں، سننے سنانے کا فن ہے اور سننے سنانے کا فن ظاہر ہے کہ حسنِ بیان کے بغیر کامیاب نہیں ہوتا اور اگر ہم داستان کے سلسلے میں غالبؔ کا یہ قول تسلیم کر لیں کہ :-

" داستان طرازی منجملہ فنونِ سخن ہے، سچ ہے کہ دل بہلانے کے لئے اچھا فن ہے۔"

تو پھر طرزِ بیان کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے اس لئے کہ موضوع و مواد سے بے نیاز ہو کر محض باتوں سے اپنا یا کسی کا دل بہلانا آسان نہیں ہے۔ یہ طرزِ بیان ہی کا فرق ہے جو داستانوں کے فنی و ادبی مراتب میں فرق پیدا کرتا ہے ورنہ معنوی اعتبار سے گلزارِ نسیم و سحر البیان یا فسانۂ عجائب و باغ و بہار میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔

دنیا کی دوسری ترقی یافتہ اور شائستہ زبانوں کی طرح اُردو میں بھی داستانوں کا سراغ ابتدائی دَور ہی سے ملتا ہے۔ "کدم راؤ پدم راؤ" جسے اُردو کی پہلی منظوم داستان خیال کرنا چاہیئے ۸۲۵ھ اور ۸۳۹ھ کے درمیان تقریباً آج سے ساڑھے پانچ سو سال پہلے وجود میں آتی ہے۔ لیکن نثری داستانوں کا آغاز "سب رس" کی تمثیل کو نظر انداز کر کے ۱۷۷۵ء یعنی فارسی قصہ چہار درویش کے اردو ترجمہ سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد سرسیدؔ کی تحریک علی گڑھ تک مختصر اور طویل سیکڑوں داستانیں لکھی گئیں ان داستانوں میں جنہیں شہرت و قبولیت حاصل ہوئی ان میں باغ و بہار، آرائش محفل رانی کیتکی کی کہانی، فسانۂ عجائب، گل صنوبر، سروش سخن، طلسم حیرت، داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال کے نام آتے ہیں۔

آرائش محفل۔ جس میں حیدر بخش حیدری نے مہمات حاتم کا ذکر کیا ہے یہ ۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔ باغ و بہار، میرامن کے ہاتھوں ۱۸۰۴ء میں وجود میں آئی۔ ۱۸۰۳ء میں انشاء اللہ خان انشاء نے رانی کیتکی کی کہانی لکھی۔ ۱۸۲۴ء کے قریب رجب علی بیگ سرورؔ نے فسانۂ عجائب کو مکمل کیا۔ نیم چند کھتری نے ۱۸۳۶ء میں گل صنوبر کو فارسی سے اُردو میں منتقل کیا۔ ۱۸۵۶ء میں رجب علی بیگ سرورؔ نے ایک اور کتاب "شگوفۂ محبتؔ" کے نام سے لکھی۔ غالبؔ کے شاگرد فخر الدین نے اس کا جواب "سروش سخن" کے نام سے تحریر کیا۔ جعفر علی شیون کاکوروی نے ۱۸۷۲ء میں سروش سخن کے جواب میں "طلسم حیرت" لکھی۔ ۱۸۰۱ء میں خلیل خان رشک نے داستان امیر حمزہ جیسی عظیم داستان اُردو کو دی اور اس کے جواب میں خواجہ امان نے "بوستان خیال" کے نام سے ایک اور طویل داستان کی بنیاد ڈالی۔

ان داستانوں میں آرائش محفل، گل صنوبر، سرور سخن، طلسم حیرت وغیرہ رفتہ رفتہ پردۂ خفا میں جا رہی ہیں۔ باغ و بہار، رانی کیتکی کی کہانی اور فسانۂ عجائب اور داستان امیر حمزہ و بوستان کے بعض قصے اب بھی مقبول ہیں۔ دہلوی تمدن کی آئینہ داریوں سے قطع نظر، باغ و بہار کا اسلوب کچھ اتنا دلکش، سادہ اور شگفتہ ہے کہ موضوع اور نفس داستان سے عدم دلچسپی کے باوجود وہ ہمیشہ ہماری توجہ کا مرکز رہے گا۔ اس کے ذریعہ اُردو نثر کو ایک معیاری اسلوب ملا ہے۔ ایسا اسلوب جس کے نقوش و آثار غالب و سرسید سے لیکر حالی اور مولوی عبدالحق تک صاف نظر آتے ہیں۔ رانی کیتکی کی کہانی اکہرے پلاٹ کی مختصر داستان ہے۔ انشاء اللہ خان نے اس میں یہ التزام کیا ہے کہ عربی، فارسی کا کوئی لفظ نہیں آنے پایا۔ اس کے باوجود زبان صاف اور بیان رواں ہے۔ مافوق الفطرت عناصر کم سے کم ہیں۔ کہانی کے پاؤں شروع سے آخر تک عام داستانوں کے برعکس زمین پر جمے رہتے ہیں جذبات کی مصوری اور سیرت نگاری کے بھی بعض اچھے نمونے اس میں مل جاتے ہیں۔

فسانۂ عجائب کی داستان بظاہر طبع زاد نظر آتی ہے لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ سرور نے مختلف قصوں کی مدد سے اس کا پلاٹ مرتب کیا ہے۔ اسی لئے پلاٹ حد درجہ پیچیدہ ہو گیا ہے اور داستانوی عناصر اس میں تقریباً گم ہو گئے ہیں۔ با ایں ہمہ فسانۂ عجائب کی انشاپردازی نے ایک پر تکلف و پر شکوہ اسلوب نثر کی بنیاد ڈالی ہے۔ اس اسلوب کے آثار ہمیں اردو کے دونوں آزاد کے یہاں ملتے ہیں۔ لکھنوی تمدن کی عکاسی اور باغ و بہار کا جواب ہونے کی حیثیت سے بھی فسانۂ عجائب کی اہمیت ہمیشہ تسلیم کی جائے گی۔ جب کبھی میر امن کا ذکر آئے گا رجب علی بیگ سرور خود بخود ذہن میں ابھر آئیں گے۔

داستان امیر حمزہ، اُردو کی سب سے اہم اور طویل داستان ہے لیکن آج کی مصروف زندگی میں اس کے مطالعہ کی فرصت کہاں۔ داستان امیر حمزہ بشمول طلسم ہوشربا چھیالیس جلدوں پر مشتمل ہے۔ ہر جلد میں بڑے سائز کے ایک ہزار صفحات ہیں۔ بقول ڈاکٹر گیان چند، اگر کوئی انہیں تمام و کمال پڑھنا چاہے تو ۲۰۰ صفحے روز پڑھنے پر تقریباً آٹھ مہینے درکار ہوں گے۔[۱] پھر بھی اس

---

[۱] اُردو کی نثری داستانیں۔ ص ۱۸۱ مطبوعہ انجمن ترقی اُردو کراچی ۱۹۵۴ء

کتاب کے بعض حصے خصوصاً طلسم ہوشربا کی جلدیں آج بھی بڑی دلچسپی سے پڑھی جاتی ہیں۔

بوستان خیال کا بھی کم و بیش یہی حال ہے۔ جہازی سائز کی نو ضخیم جلدوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ اس داستان کا دیباچہ اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں خواجہ امان نے داستان کی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے۔ انہوں نے داستان کی ایک اہم خصوصیت یہ بتائی ہے کہ اس میں تاریخ گزشتہ کا لطف آئے اور اصل و نقل میں کوئی فرق نہ ہو۔ یہ رائے بہت صحیح ہے لیکن خود "بوستان خیال" اس معیار پر پوری نہیں اترتی۔ اس کا پلاٹ بہت پیچیدہ اور بیان بہت گنجلک ہے اس لئے پوری داستان نہیں صرف اس کے بعض اجزاء ہماری دلچسپی کا مرکز بنتے ہیں۔ آج ان داستانوں سے ہماری وہ دلچسپی باقی نہیں جو ہمارے بزرگوں کو تھی۔ بایں ہمہ ان کی ادبی و تاریخی اہمیت سے انکار کرنا معقولیت نہ ہوگی۔ یہ مانا کہ ان داستانوں کی فضا تخیلی و طلسمی ہے لیکن یہ چیزیں بھی یکسر بے جان و بے مصرف نہیں ہیں۔ یہ فضا تو ان میں جان بوجھ کر پیدا کی گئی۔ اس فضا میں پہنچ کر ہم صرف کھوتے نہیں بلکہ بہت کچھ پاتے ہیں۔ اس سے ہماری قوتِ متخیلہ کو مدد ملتی ہے اور ہمارے غور و فکر و علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے۔ تخیل کے دبیز پردے اٹھا کر دیکھیں تو ان داستانوں کے پس منظر میں تاریخی واقعات کا ایک اہم سلسلہ نظر آئے گا اس لئے ہر افسانہ محض افسانہ نہیں ہو سکتا۔ افسانے کی بناء رکھنے کے لئے کسی نہ کسی حقیقت کا ہونا ضروری ہے۔ یہ داستانیں بہر نوع انسانی ذہن کی تخلیقات ہیں اور انسانی ذہن آسمان کی طرف اڑنے کی کوشش کے باوجود زمین سے اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ اس کی بات تخیلی ہو کر بھی محض تخیلی نہیں ہو سکتی۔ ان میں زمینی زندگی کی گہما گہمی ہر جگہ نظر آتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ان داستانوں میں جس دنیا کا ذکر ہے وہ ہمارے سامنے کی دنیا سے قدرے مختلف ہو لیکن اس اختلاف سے داستان اور زندگی کا تعلق ختم نہیں ہوتا۔ داستانوں کی بناء خلاء میں نہیں رکھی گئی۔ وہ انسانی ذہن کی تخلیق ہونے کی حیثیت سے ہمیں زمانہ قدیم و لعبید کے انسان کی یاد دلاتی ہے۔ ان کے اعتقادات و میلانات پر روشنی ڈالتی ہیں۔ ان کے اندازِ غور و فکر سے آشنا کرتی ہیں۔ ان کی سادہ لوحی، بیچارگی، مردانگی، معصومیت، خدا ترسی، قوتِ تسخیر، فتح و کامرانی کے قصے سناتی ہیں، انکے ذوق و شوق مشاغل و معمولات اور خیر و شر کے ذکر سے فرصت کے لمحات میں ہمارا دل بہلاتی ہیں۔ اور تھوڑی دیر کیلئے ہمیں دنیا کے خرخشوں سے نجات دلاتی ہیں۔ ایسی صورت میں داستانوں کو ادبی یا تاریخی لحاظ سے کم مایہ خیال کرنا کوتاہ نظری ہے۔

اُردو داستان کا فنی تجزیہ

ڈاکٹر سہیل بخاری

اردو کی داستانوں کا مرکزی خیال تہذیب نفس اور شائستگی اخلاق ہے۔ ان کے ذریعے لوگوں میں بہتر سے بہتر اخلاق و عادات پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن ہر جگہ کھلم کھلا پند و موعظت سے ہی کام نہیں لیا جاتا بلکہ دلچسپ واقعات کے پردے میں اخلاقی خوبیوں کے مفید نتائج دکھا کر قاری کو نیکی کی رغبت دلائی جاتی ہے جا بجا کفر و اسلام کے معرکے دکھائے جاتے ہیں۔ اور کفر و شرک کی خامیاں اور اسلام کی خوبیاں جتا کر انجام کار اسلام اور اصول اسلام کی فتح پیش کی جاتی ہے۔ خیر کا شر کا تصادم قریب قریب ہر داستان میں ملتا ہے کبھی کبھی خیر و شر کی آویزش میں داستان نگار غلو سے بھی کام لینے لگتا ہے اور مذہبی جوش میں بر لوات پند و تلقین پر اتر آتا ہے۔ اس مذہبی جوش سے داستانوں کے وہ تمام مقامات بھرے پڑے ہیں، جہاں کسی مسلمان کا غیر مسلم سے ملاقات یا جنگ کرنا دکھایا گیا ہے۔

تہذیب اخلاق کے ساتھ ساتھ داستانوں میں عریانی اور فحش نگاری کی بھی کوئی کمی نہیں۔ آج کل کے افسانہ نگار جس عریاں نگاری اور فحش بیانی کے لیے مطعون ہیں۔ اس کی مثالیں ہمیں قدما کے یہاں بکثرت ملتی ہیں کلیم الدین احمد کہتے ہیں کہ اگلے مصنفین کا نقطہ نظر صحت مند تھا اور موجودہ افسانہ نگاروں کی ذہنیت مریضانہ ہے۔ قدما کے یہاں دلچسپی کا مرکز نفس واقعہ نہیں۔ بلکہ اس کا دلچسپ بیان ہے موجودہ افسانوں میں اس کے برعکس دلچسپی کا مرکز نفس واقعہ ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ داستانوں میں جہاں بہترین اخلاقی نکات پیش کئے گئے ہیں اور دین و ایمان کی باتیں بتائی گئی وہاں عریاں نگاری اور فحش بیانی کی بھی کوئی کمی نہیں ہے مذہبی تقشف اگر ایک طرف داستان نگاروں کی فراری ذہنیت کا نمونہ پیش کرتا ہے تو دوسری طرف جنسی فحش نگاری ان کے تزکیہ نفس کی مثال بن کر سامنے آتی ہے۔ البتہ داستانوں کی طوالت کے باعث یہ عیب اتنا نہیں ہو پاتا جتنا موجودہ افسانوں کے اختصار کے پیش نظر قاری کو کھٹکنے لگتا ہے۔ پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ حقیقت ہی رہے گی کہ جہاں داستانوں میں اخلاقیات کا بلند معیار پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے وہاں ہوس انگیزی اور بد اخلاقی کی بدترین مثالیں بھی بکثرت ملتی ہیں۔

داستانوں کی ایک عام اور مشترک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں سے ہر داستان کتنے ہی چھوٹے چھوٹے قصوں سے مل کر بنتی ہے اور ان تمام قصوں کو کسی ایک مرکزی کردار کے ذریعے باہم ربط دے دیا جاتا ہے مثال کے طور پر باغ و بہار میں چار قلندروں کے قصے ہیں اور ایک بادشاہ آزاد بخت کا قصہ ہے اس طرح باغ و بہار پانچ بڑے بڑے قصوں کا مجموعہ ہے جنہیں آزاد بخت کے ذریعے باہم جوڑ دیا گیا ہے۔ آرائش محفل میں سات سفروں کے حالات حاتم کی ذات سے اسی طرح متعلق و وابستہ ہیں جس طرح ایک کھونٹی میں مختلف ڈوریاں باندھ دی جاتی ہیں۔ قصہ ممتاز میں بھی پانچ سفر بیان کئے گئے ہیں اور آخری سفر میں سات طلسموں کا حال درج ہوا ہے۔ طلسم ہوش ربا میں متعدد مراکز ہیں۔ الف لیلہ میں ایک ہزار ایک راتوں کے اعتبار سے بہت سی چھوٹی چھوٹی حکایات شامل کی گئی ہیں اور شہرزاد کی زبانی کہانی کہلوانے کی تقریب بھی پیدا کر دی گئی ہے۔ توتا کہانی میں ستر کہانیاں کہلوائی گئی ہیں۔ بیتال پچیسی پچیس اور سنگھاسن بتیسی — حکایتوں کو ملا کر تیار کی گئی ہے۔ بوستان خیال میں بھی سینکڑوں ہی حکایات ہیں۔ قصہ سرور افزا، نغمہ عندلیب اور جادہ تسخیر میں صرف ایک ہی مسلسل پلاٹ ملتا ہے لیکن اس کے بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دیئے گئے ہیں۔ ان میں داستان ختم ہو کر آگے بڑھتی ہے۔ ان قصوں اور حکایتوں میں ربط ڈھیلا ہوتا ہے داستانوں کا پلاٹ اسی وجہ سے غیر منظم کہلاتا ہے کہ ان میں استمرار و تعلیل کے اصول کو مدنظر نہیں رکھا جاتا۔ لیکن پلاٹ کا یہ نقص صرف اردو داستان سے ہی مخصوص نہیں ہے بلکہ قدیم زمانے میں عالمی ادب کا یہی حال تھا خود سنسکرت اور فارسی کی داستانوں میں جن سے اردو کا قدیم افسانوی سرمایہ ماخوذ اور متاثر ہے یہی فنی کمزوری پائی جاتی ہے انگریزی زبان بھی ایسی داستانوں سے خالی نہیں ہے ان میں اہمیت پلاٹ کے بجائے ذیلی قصوں اور حکایتوں کی ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ یہ قصے واقعاتی افسانے کہلاتے ہیں۔

پلاٹ کے غیر منظم ہونے ہی کی وجہ سے ان داستانوں میں تناسب کا فقدان بھی ملتا ہے۔ باغ و بہار میں مرکزی قصہ خواجہ سگ پرست کا ہے لیکن دوسرے قصوں نے اسے دبا لیا ہے اور اس طرح دبا لیا ہے کہ ہمیں اس کا احساس تک نہیں ہوتا۔ داستان امیر حمزہ میں کل آٹھ دفتر ہیں اور صرف پانچویں دفتر طلسم ہوش ربا کی سات جلدیں ہیں۔ اسی طرح طلسم ہوش ربا نے داستان امیر حمزہ سے الگ خود اپنا ایک مقام پیدا کر لیا ہے۔ پھر اس میں بھی اس قدر مختلف مراکز ہیں کہ طلسم ہوش ربا کی مرکزیت بھی ختم ہو جاتی ہے صرف نام ہی نام رہ جاتا ہے اس کے علاوہ ان داستانوں میں ضروری اور غیر ضروری، بھلی اور بری غرض ہر قسم کی رطب و یابس چیزیں اس کثرت سے ملتی ہیں کہ توجہ منتشر ہو جاتی ہے اور وحدت اثر میں کمی آ جاتی ہے داستانوں میں اصل توجہ واقعات کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ

بنانے پر رہتا ہے۔ پلاٹ کی تنظیم پر نہیں ہوتی۔ ان میں سرے سے پلاٹ کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اس لیے قصے کی ابتدا، وسط اور خاتمے میں کسی تناسب کا خیال نہیں رکھا جاتا۔

داستان میں کردار نگاری نہیں ہوتی۔ واقعاتی افسانے سے کردار نگاری کا مطالبہ ہی بے معنی ہے۔ خواجہ امان دہلوی نے داستان نگاری کے جو اصول تحریر کیے ہیں ان میں روداد بندی اور کردار نگاری کا کوئی مقام نہیں ہے داستان کا مقصد تحیّر زائی ہے اور یہ کام واقعات سے لیا جاتا ہے۔ اہمیت صرف واقعات اور بیان واقعات کی ہے۔ باقی ہر چیز ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ داستان خیر و شر کا تصادم ہوتی ہے۔ اس کے فرشتے فرشتے اور شیطان شیطان ہی رہتے ہیں۔ ان کی سیرتیں جامد ہوتی ہیں۔ ارتقائی نشو و نما سے انہیں کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ جو کردار جیسا شروع میں سامنے آتا ہے ویسا ہی وہ انجام قصہ پر بھی نظر آتا ہے۔ وہ زندگی سے کوئی سبق نہیں لیتا تجربات کو اس کی زندگی میں کوئی جگہ نہیں ملتی، نہ وہ کبھی بدلتا ہے اور نہ بدل سکتا ہے۔ صرف کلمہ پڑھ کر مسلمان ہو سکتا ہے اس کی سیرت پیشتر سے طے شدہ ہوتی ہے۔ وہ نیک ہوتا ہے یا بد، نیکی بدی کا مرکب نہیں ہوتا۔ وہ شیطان ہوتا ہے یا فرشتہ۔ اہرمن ہوتا ہے یا یزداں، صرف انسان نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود داستانوں خصوصاً طویل داستانوں میں بہت سے کردار چمک گئے ہیں۔ اب چاہے اسے داستان نگار کی کوشش کہہ لیجیے اور چاہے قارئین کی خوش قسمتی حیرت اس بات پر ہے کہ داستان میں واقعات پر اتنا زور اور اتنی توجہ دینے کے باوصف داستان نگار اس کے پلاٹ میں کوئی ترقی نہیں کر سکے اور کردار نگاری میں جو واقعاتی افسانے کا ایک غیر اہم جزو ہے۔ زندگی سے معمور اور روشن مثالیں چھوڑ گئے ہیں۔ حق یہ ہے کہ اردو داستان میں کردار نگاری روداد بندی کے مقابلے میں کہیں زیادہ کامیاب رہی ہے۔

داستان کی ایک خصوصیت طوالت نگاری ہے۔ داستان جتنی طویل ہوتی تھی اتنی ہی اچھی سمجھی جاتی تھی۔ یہ بات نہ ہوتی تو امیر حمزہ اور بوستان خیال جیسی ضخیم داستانیں کیوں لکھی جاتیں۔ طوالت کو خواجہ امان دہلوی داستان نگاری کا اصول بتاتے ہیں اس میں مقابلے اور مسابقے ہوتے تھے جس کا ثبوت بوستان خیال کی تصنیف ہے۔ طوالت کی وجہ سے بھی داستانوں میں بہت سی خصوصیات پیدا ہو گئیں۔ چنانچہ اس سے بعض اوقات پلاٹ کی تنظیم ڈھیلی پڑ جاتی ہے طویل داستانوں میں یہ بات عام ہے لیکن بعض مختصر داستانوں میں بھی پلاٹ چست نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ بھی یہی ہے۔ ان میں جو قصے کو آگے بڑھانا اور بات کو طول دینا مقصود ہوتا ہے ایک مقام پر پہنچ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ داستان اب ختم ہوتی ہے لیکن ختم نہیں ہو پاتی۔ یکایک کوئی بات ایسی پیدا کر دی جاتی ہے کہ سلسلہ کلام پھر جاری ہو جاتا ہے۔ یہ

توڑ جوڑ طوالت نگاری کا شوق ہی تو ہے جن داستانوں میں ایک سے زیادہ ہیرو پیش کئے گئے ہیں وہ بھی طوالت ہی کا فیض ہے۔ ایک ہیرو مر جاتا ہے تو اس کا فرزند ہیرو بن جاتا ہے۔ پھر بیک وقت کئی کئی ہیرو بھی ہوتے ہیں بعض داستانوں کو زبان و بیان کے سہارے طویل بنانے کی کوشش کی گئی ہے ان میں تشبیہ و استعارات، سجع و قافیہ، صنائع بدائع ضلع جگت غرض سب کچھ بھر کر چیستاں بنا دیا گیا ہے اور اس طوالت نگاری کے سامنے پلاٹ، کردار، منظر کشی غرض ہر شے نظر انداز کر دی گئی ہے۔

طوالت نگاری ہی سے تکرار پیدا ہوتی ہے۔ طویل داستانوں میں ہر قسم کی تکرار ملتی ہے۔ اردو میں بوستان خیال گلستان خیال اور داستان امیر حمزہ سے زیادہ طویل اور کوئی داستان نہیں لکھی گئی۔ ان میں ہر قسم کی چیزیں ملتی ہیں تکرار الفاظ بھی اور تو ارد مضمون بھی طلسم ہوش ربا جلد پنجم میں ایرج نوجوان اور نور الدہر دونوں نقاب پوش شہزادیوں پر عاشق ہوتے ہیں اور وہ بھی ان کو دل دے بیٹھتی ہیں اس دل باختگی کی تقریب دونوں موقعوں پر ایک ہی ہے یعنی شکار۔ وہی الفاظ ہیں، وہی جملے اور وہی واقعات، طلسمات، جنگیں، جادوگری سب میں یہی حال ہے۔ آرائش محفل میں حلوقہ اور رخس دونوں غیر انسانی مخلوق بالکل ایک سی ہیں۔ فسانہ عجائب میں جہاں جہاں باغ کا بیان آیا ہے چمن بندی کے ساتھ ساتھ پھولوں پھلوں اور پرندوں کے علاوہ ہر جگہ مالنوں کا تذکرہ ضرور موجود ہے اور چونکہ بیان ایک ہی سا ہے اس لیے الفاظ بھی کم و بیش وہی ملتے ہیں۔

داستانوں کی ایک خصوصیت تخیل کی بے پناہ وسعت، بلندی، قوت اور شدت ہے۔ ان میں جو واقعات بیان کیے جاتے ہیں وہ ہماری روزانہ کی جانی پہچانی دنیا سے دور کسی اور دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان پر ہم جیسے انسان قابو نہیں پا سکتے اس لیے رجال داستان بھی غیر انسانی مخلوق ہوتے ہیں اور وہ بھی کسی دوسرے ہی عالم میں بستے ہیں لیکن داستان نگار کے تخیل سے باہر اس عالم کا کہیں وجود نہیں ہوتا۔ داستانوں میں تخییلیت، واقعات اور ابطال قصہ کو ایک مثالی حد تک پہنچا دیتی ہے اسیئے وہ ہمارے گرد و پیش کی دنیا سے تعلق رکھتے ہوئے بھی بالکل اجنبی ہوتے ہیں جو افراد خرق عادت اور مافوق الفطرت عمل پر قادر ہوں انہیں قوت میں انسانوں سے بالاتر ہونا بھی چاہیے، دیو، جن، بھوت اور پری ہماری ہی طرح کھاتے پیتے چلتے پھرتے ہیں ان کا کھانا پینا ہمارے کھانے پینے سے مختلف اور چلنا پھرنا ہمارے چلنے پھرنے سے جداگانہ ہوتا ہے۔ دیو آدم خور ہوتے ہیں، پریاں اڑتی ہیں، یہ لوگ زمان و مکان کے قیود سے آزاد ہیں۔ نہ دوری ان کے افعال میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے نہ وقت، لیکن انکے جذبات ہمارے جذبات سے اور ان کے خیالات ہمارے خیالات

سے مشابہ ہوتے ہیں۔ ان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی بالکل ہماری ہی جیسی ہوتی ہے۔ ان کے رسم و رواج اور عقائد و رجحانات ہم سے ملتے جلتے ہیں۔ ان میں بھی انسانوں کی طرح نیک اور بد افراد پائے جاتے ہیں۔ خیر و شر کا تصادم ان کے یہاں بھی جاری رہتا ہے اور عشق و محبت کے چرچوں سے ان کی دنیا بھی معمور ہے۔

ایسی دنیا میں سحر و طلسم کا بھی زور ہے۔ جدھر دیکھئے ایک نیا ہی عالم ہے۔ باغ و راغ، آبادی و ویرانہ ہر جگہ طلسمی پھندے لگے ہوتے ہیں۔ جو انسان ایسی دنیا میں پہنچتے ہیں ان میں اگر ما فوق الفطرت قوت نہ ہو تو ان مشکلات سے کیونکر عہدہ برآ ہو سکیں اس لیے تائید خداوندی قدم قدم پر ان کے ساتھ رہتی ہے۔ سحر شکن اسم اعظم انہیں یاد ہوتا ہے۔ ہر طلسم کو فتح کرنے کے لیے ایک لوح کا ہونا بھی ضروری ہے۔ طلسم توڑنے کی تدبیریں اور ترکیبیں اس لوح پر لکھی رہتی ہیں۔ جب تک لوح ہاتھ نہیں آتی طلسم شکنی ناممکن ہوتی ہے اس لیے لوح کا ہاتھ آنا بالکل آسان ہوتا ہے، پھر لوح پر قابض ہو جانے کے بعد طلسم شکن کو بڑے خطرے درپیش ہوتے ہیں۔ کبھی لوح اس کے قبضے سے نکل جاتی ہے۔ کبھی وہ اسم اعظم ہی بھول جاتا ہے۔ ہیرو کی راہ چلتے فقیروں اور درویشوں سے ملاقات ہو جاتی ہے لیکن محض اتفاق سے۔ ان کی بتائی ہوئی تدابیروں سے وہ کامیاب ہو جاتا ہے۔ ان کی دعاؤں اور تعویزوں کی مدد سے وہ ہر مشکل بلکہ ناممکن کام بھی کر لیتا ہے۔ قالب تبدیل کرنے، ہوا میں اڑنے، دوسروں کی نظر سے غائب ہونے، بھاری بھاری چیزیں اٹھانے، دیوں پر غالب آنے اور طلسم توڑنے کی قوت انہیں دعاؤں اور تعویزوں کی برکت سے مل جاتی ہے۔ جس وقت اس پاس کوئی امید نہیں ہوتی مدد مل جاتی ہے۔ کوئی غیبی آواز آ جاتی ہے۔ حضرت خضر الیاس، حضرت علی جیسی مقدس ہستیاں صرف اسی فکر میں گشت کرتی رہتی ہیں کہ کوئی مصیبت میں پھنسے اور وہ اسے نجات دلائیں چنانچہ ہماری داستانوں کا ہیرو انہیں کے ہاتھوں مصیبت سے رہائی پاتا ہے باغ و بہار میں چاروں درویشوں کو ایک سبز پوش نقاب دار خودکشی سے روکتے ہیں اور انہیں حصول مقصد کی خوشخبری سنا کر ملک روم کی طرف روانہ کر دیتے ہیں گلستان مسرت مصنفہ امیر خاں بن کار میں یہی نقاب دار شہزادہ ابراہیم کو ایک درویش روشن ضمیر کے پاس بھیج دیتے ہیں۔ فسانہ عجائب میں ایک سبز عمامے والے پیر مرد جان عالم کی اور آرائش محفل میں خواجہ خضر یا ان کے کوئی نائب حاتم کی رہنمائی کرنے کو موجود ہوتے ہیں۔ قصہ گل و صنوبر میں جب شمشاد لالہ پوش راہ بھول جاتا ہے ایک پیر روشن ضمیر اس کو راہ بتاتے ہیں۔

آج داستانوں کے ما فوق الفطرت عنصر پر سخت اعتراض کیے جاتے ہیں۔ لوگ اس عالم کو جو داستانوں میں پیش کیا جاتا ہے ناممکن الوقوع سمجھتے ہیں تمام غیر انسانی مخلوق کو مضحکہ خیز اور بعید العقل واقعات کو لغو کہتے ہیں

اس میں شک نہیں کہ داستانوں کی دنیا ہماری دنیا سے قطعی مختلف اور دور ہوتی ہے اور اس کا وجود داستان نگار کے ذہن میں ہوتا ہے اس سے باہر نہیں ہوتا لیکن داستان نگار کا ذہن بھی تو ہمارے ذہن سے مختلف نہیں داستان نگار بھی انسانوں میں سے ہی ایک انسان ہوتا ہے۔ وہ ہماری ہی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کا ذہن ہمارے ہی ذہنوں کا تخیل پیش کرتا ہے۔

ابتدائی انسان کو موجودات میں ہر چیز اپنے آپ سے زیادہ طاقت ور نظر آئی اس نے ہر شے میں روح دیکھی۔ بادلوں کی گرج، بجلی کی چمک، آندھی اور طوفان، چاند، سورج اور ستارے، دریا اور سمندر، پہاڑ اور جھنتارے غرض جو چیز تھی اس سے زیادہ قوی تھی۔ تجسس اور حیرت دو جذبے اس کے ذہن میں سب سے زیادہ ابھرے ہوئے تھے وہ دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتا اور اس کا علم حاصل کرنا چاہتا تھا۔ اس کا ذہن غیر تربیت یافتہ، فطرت معصوم اور زندگی سادہ تھی ان سب مظاہر قدرت کے لیے اس نے ایک ایک دیوتا تراش لیا۔ پرستش کمال حیرت ہے۔ وہ ان کو دیکھ دیکھ کر حیرت زدہ ہوتا تھا اور اس عالم حیرت و محویت میں ان کے سامنے سر جھکا دیتا تھا اسے ان سے ڈر بھی لگتا تھا اور ان سے لالچ بھی تھا۔ ان کی خوشی باعث برکت اور ناخوشی موجب رنج و اذیت تھی۔ آفات ارضی و سماوی انہی کے غیظ و غضب کی وجہ سے نازل ہوتی تھیں۔ کھیتوں میں غلہ انہی کی خوشی سے پیدا ہوتا تھا بارش انہی کی خوشی سے پیدا ہوتا تھا۔ بارش انہی کی خوشنودی کا اظہار بن کر آتی تھی۔ قحط انہی کے قہر سے پڑتا تھا وہ ان کی خوشی کے لیے انسانوں تک کی قربانیاں دینے سے دریغ نہیں کرتا تھا۔ اسے اپنے گرد و پیش غیبی قوتیں محسوس ہوتی تھیں۔ گرج اور طوفان میں انہی کی آواز سنائی دیتی تھی۔ آبشاروں کا شور، پہاڑوں کی گونج غرض آثار قدرت کی تمام ہل چل دیوتاؤں کی زبان تھی۔

روح کا ایک ابتدائی نظریہ تھا۔ جس کے مطابق وہ برابر قالب بدلتی رہتی تھی۔ دیوتا بھی جانوروں کے قالب میں حلول کر جاتے تھے، پھر بعض حیوان نہایت مہیب اور خطرناک بھی ہوتے تھے، افریقہ کے جنگلوں میں آج بھی عجیب و غریب قسم کے مہیب جانور ملتے ہیں۔ ایشیا میں اگلے زمانہ میں میمتھ نامی ایک حیوان پایا جاتا تھا جو ہاتھی سے بھی بڑا ہوتا تھا چنانچہ داستانوں میں بھی طوقہ جیسے عجیب الخلقت حیوان ملیں گے۔ ہم اس زمانے میں حیوانات سے بخوبی واقف ہو گئے ہیں۔ اس لیے ان کے جثے پر حیرت نہیں ہوتی ورنہ گھڑیال اژدر، گینڈے، دریائی گھوڑے یہ سب کیا عجیب و غریب قسم کے حیوان نہیں ہیں۔ قدیم زمانے کی مافوق الفطرت

ہستیاں ملاحظہ فرمائیے۔ دیوتا، دیو، دیوی، عفریت، بھوت، چڑیل، ڈائن اب ان کی وجہ تسمیہ پر غور کیجئے۔ یہ تمام مخلوقات آج بھی موجود ہیں۔ دیوتا کا وجود آج بھی مسلم ہے کسی بت کی شکل میں ہو یا خدا کے تصور میں ضم ہو گیا ہو لیکن دیوتا ہے ضرور۔ عظیم الجثہ مرد کو دیو اور عورت کو دیوی آج بھی کہتے ہیں۔ عفریت سے ایک ایسی مخلوق مراد ہے جو عظیم الجثہ ہونے کے ساتھ ساتھ عجیب الخلقت بھی ہو۔ بھوت کے معنی ضدی ماردھاڑ کے ہیں اور بعض اس کا مونث ہے چڑیل کریہہ المنظر عورت کو کہتے ہیں اور ڈائن سے آزار رساں عورت مراد ہے۔ ان کی ذرا نکھری ہوئی صورتیں دیکھیے جن جنیہ۔ پری کا پری زاد، شیطان، فرشتے۔ اوّل الذکر جوڑے سے مراد عقیل انسان اور دوسرے جوڑے سے مراد حسین مخلوق ہے۔ بد اور شریر انسان کو شیطان اور نیک نفس کو فرشتہ کہا جاتا ہے۔ غرض یہ مخلوق آج بھی موجود ہے اور انسانوں میں ہی موجود ہے۔

ابتدائی انسان کے ذہن میں توہمات بہت تھے اور وہ اس کا ایمان تھے لیکن انسان ان سے آج تک پیچھا نہیں چھڑا سکا بلی راستہ کاٹ جاتی ہے تو لوگ الٹے پاؤں واپس آجاتے ہیں۔ کوئی چھینک دیتا ہے تو قدم آگے نہیں دھرتے۔ جمائی آجاتی ہے تو چٹکی بجاتے ہیں۔ دروازے سے نکلتے ہی اگر خالی گھڑا، خالی مشک یا کوئی کانا آدمی سامنے آجاتا ہے تو واپس گھر میں گھس جاتے ہیں چلتے وقت اگر کوئی دریافت کر بیٹھے کہ کہاں جا رہے ہیں تو پھر نہیں جاتے۔ جسم کے مختلف حصوں کے پھڑکنے سے مختلف واقعات کی توقع کرتے ہیں۔ فال آج بھی دیکھتے ہیں۔ ولادت، شادی اور موت پر نہ جانے کتنی رسوم ان عقائد کی بدولت عمل میں آتی ہیں۔ صدقہ دینے سے آج بھی بلائیں ٹل جاتی ہیں۔ تیل اور ماش کے دانے آج بھی اتارے جاتے ہیں۔ دہی کا ٹیکا آج بھی لگایا جاتا ہے۔ تعویذ آج بھی باندھے جاتے ہیں، نقوش دکھائے جاتے ہیں دوا کرنے کے بجائے دعا پڑھی اور دم کی جاتی ہے سحر پر ایمان نہیں تو دعائے ردِ سحر کسے کہتے ہیں؟ نظر بد کس لیے اتاری جاتی ہے؟ دھونی کیوں دی جاتی ہے؟

آج بھی کچھ ہستیاں ایسی ہیں جن کو خواب میں بشارت ہوتی ہے۔ جاگتے میں القا ہوتا ہے۔ ان کے سر حق، شہید اور دیوتا آتے ہیں۔ پریوں کا انہیں سایہ ہو جاتا ہے۔ کچے کلوے ان کے پیچھے لگ جاتے ہیں۔ آکاش بانی پر آج بھی عقیدہ، دل اور ضمیر کی آوازیں اب بھی کانوں میں آتی ہیں۔ مُردوں سے آج بھی انسان ڈرتے ہیں۔ مرنے کے بعد آدمی بھوت یا پریت بن جاتا ہے۔ بھوت چڑیل قبرستان میں بستے ہیں یا پیپل کے درختوں پر رہتے ہیں۔ خانہ خالی پر آج بھی جنوں یا دیووں کا قبضہ ہو جاتا ہے۔ تہواروں کے وقت آج بھی نکلتا ہے جنوں کی حاضرات اب بھی دیتے ہیں۔ قبر اور سمادھی پر یا مٹھ اور مقبروں میں آج بھی پھول چڑھائے اور چراغ جلائے جاتے ہیں

مردوں کے نام پر اچھے اچھے کھانے پکا کر ان کی فاتحہ دی جاتی ہے کاتک کے مہینے میں مردوں کے نام پر برہمن کھلائے جاتے ہیں مردوں کے نام کا پانی دروازے کے بازوؤں پر ڈھلا جاتا ہے۔ دشمنوں کو مارنے کے لیے بالا ئے ہوا آج بھی موٹھ چلتی ہے۔ عمل حب و تسخیر اب بھی لوگ پڑھتے ہیں ہم زاد اور موکل اب بھی انسان کے تابع ہوتے ہیں اور وہ ان سے کام لیتا ہے۔ اب طلسمی حصاروں کے بجائے تاروں کے حصار ہیں جن میں برقی رو برابر دوڑتی رہتی ہے۔ ایسے دروازے بھی موجود ہیں جن سے گذرنے میں ایک آہنی آدمی کا مکا کمر پر زور سے پڑتا ہے جو باہر آنے والے کی اطلاع دیتے ہیں اور از خود بند بھی ہو جاتے ہیں۔ غرض آج کیا ہے جو کل نہیں تھا۔ ان تمام توہمات کی اصل انسانی ذہن میں ہی ہوتی ہے۔ خارجی دنیا میں چاہے اس کا وجود نہ ہو پھر بھی بجائے خود یہ ایک دنیا ہے اور اس دنیا پر انسانوں کی اکثریت ایمان رکھتی ہے۔

حقیقت میں یہ تشریح کائنات کی کوششیں ہیں جس طرح انسان کی سمجھ کام کرتی ہے اسی طرح وہ مظاہر قدرت کو معنی پہناتا ہے۔ صنمیات کے دور میں کائنات کی تفسیر کچھ اور کی گئی مذہبی دور میں کچھ اور۔ آج سائنسی دور میں ان دونوں سے مختلف تشریح کی جا رہی ہے۔ ان کوششوں کو دیکھتے ہوئے یہ توقع کی جا سکتی ہے کہ اس کے بعد آنے والا دور آج سے بھی مختلف تفسیر پیش کرے گا۔ اس وقت آج کی باتیں لغو معلوم ہوں گی اور اس دور کی کوششیں احمقانہ نظر آئیں گی۔ سائنس کی بہت سی دریافتیں اور اس کے نظریات تو آج بھی کچھ لوگوں کو داستانوں کا لطف دے جاتے ہیں چنانچہ ادب میں بھی اب سائنسی افسانوں کی ایک نئی صنف پیدا ہو گئی ہے۔

داستانوں میں تخیل بے قید اور اس کی جولانیاں بے پناہ اور لا محدود ہیں اس کے باوجود بھی کو ان سے دلچسپی ہوتی ہے جہاں تک بچوں کی دلچسپی کا تعلق ہے وہ ظاہر ہے کیونکہ داستانوں میں تخیل کی آزادی اور افراط بچوں کی عمر کے مطابق پائی جاتی ہے البتہ پختہ کاروں کا داستانوں سے دلچسپی لینا ایک امر سے خالی نہیں ہے وہ دنیا کے حقائق سے بھاگنا چاہتے ہیں وہ ایسی دنیا میں پناہ طلب ہوتے ہیں جس میں سرے سے پابندیاں اور ضابطے ہی نہ ہوں۔ ایک مجبور اور مجروح دماغ ایک آزاد اور لا محدود دنیا میں ہی سکون پا سکتا ہے داستانیں اپنے آپ کو پانے کے لیے اکھو جانے کے لیے پڑھی جاتی ہیں پھر طفلانہ تخیل میں دلچسپی لینا ایک ارتجاعی کروٹ بھی ہے۔ انسان اپنے بچپن کی طرف پلٹنا چاہتا ہے جب زندگی کے تلخ تجربات اس کے لیے نا قابل برداشت ہو جاتے ہیں تو وہ آرزو کرنے لگتا ہے کہ اس کا بچپن پھر عود کر آئے چاہے وہ ذرا سی دیر کے لیے ہی کیوں نہ ہو تا کہ وہ پھر دنیا و مافیہا سے بے خبر ہو جائے۔

یہی تخیل داستانوں میں مثالیت، افراط اور تنوع بن کر سامنے آتا ہے مثالیت تو خیر اردو ناول میں بھی بہت دور تک ملتی ہے لیکن افراط و تنوع صرف داستان ہی کی خصوصیات ہیں یہ بے لگام تخیل کا نتیجہ ہے بعض لوگ اس پر ناک بھوں چڑھاتے ہیں۔ بظاہر یہ بات قابل اعتراض معلوم بھی ہوتی ہے لیکن حقیقت کچھ اور ہے داستان ہماری فطرت کو بہت راس آتی ہے یہ ہماری فطرت کے ساتھ چلتی ہے اس کا تنوع ہماری ہی فطرت کا تنوع ہے اس کا مقصد ہمیں آسودگی بخشنا ہے۔ ہم میں سے ہر ایک تنوع پسند ہے پھر مختلف لوگوں کی خواہشات، ان کی دلچسپیاں اور ان کے مرغوبات جدا جدا ہوتے ہیں داستان کو بیک وقت سبھی کو آسودہ کرنا ہوتا ہے ایک داستان سے ہر شخص آسودہ ہو جائے یہ ایک بہت بڑی بات ہے یہ افسانے کی معراج اور تخیل کا شاہکار ہے ہماری زندگی بہت تنگ داماں ہے۔ ہمیں اس میں خاطر خواہ وسعت نہیں ملتی۔ انسان اس میں شدت سے ترسے ہوئے نظر آتے ہیں ان ترسے ہوؤں کو افراط ہی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ کفایت سے نہیں افراط ہی سے سیر ہو سکتے ہیں داستانوں میں جتنی افراط ہے زندگی میں کسی نہ کسی شے کی کمی اتنی ہی شدت سے محسوس کی جاتی ہے یہ افراط کمی کے تناسب سے نہیں، شدت احساس کے تناسب سے ہے۔ ہماری فطرت کا تقاضا یوں ہی پورا ہوتا ہے یہاں ہر شے بے شمار، بے انداز اور لامحدود چاہیے۔ داستان کی زندگی ہماری یومیہ زندگی کا تکملہ ہے چنانچہ داستانوں میں ہر شے ملتی ہے اور بافراط ملتی ہے۔

داستانوں میں انسان کی جملہ خواہشات کی بھرپور تکمیل کی گئی ہے جہاں کھانے کا ذکر ہے وہاں کھانے کی کوئی قسم نہیں بچتی، جہاں ملبوسات کا ذکر ہے وہاں ان کی کوئی کمی نہیں رہتی۔ جہاں دولت ہے وہاں ہیرے، زمرد یاقوت سے لے کر تانبے کے سکے تک کوئی سکہ نہیں چھوٹتا۔ دیگر متاع و جنس کا بھی یہی حال ہے۔ جنسی تسکین کے لیے بھی کافی اسباب مہیا ہیں۔ غرض کوئی پہلو ایسا نہیں جس میں ذرا سی بھی کمی ہو۔ ہر شے ملتی ہے اور خاطر خواہ ملتی ہے شراب ناب ڈھلتی ہے۔ رقص و سرود برپا ہے ہر قسم قسم کی نعمتیں موجود ہیں اور زر اُگش نے آنکھیں حیران رہ جاتی ہیں اور دولت کو دیکھ کر دل للچا جاتا ہے ہر شب کو ایک عورت ہم بستری کے لیے موجود ہے بلکہ بیک وقت کئی کئی عورتیں حاضر ہیں ایک ہی وقت میں یکے بعد دیگرے سینکڑوں کا ازالۂ بکارت کیا جا رہا ہے پھر بھی سیری یا سی کا کچھ اثر نہیں پڑتا۔ یہ طلسم کا اثر ہے یا طلسمی درخت کے عرق کا جو شخص چاہے بے دریغ اور بے توقف پا سکتا ہے جس جذبے کی چاہے تسکین کر سکتا ہے قدم قدم پر معشوق زہرہ جبیں، جگہ جگہ خزانے اور دفینے، ہر مکان میں انواع و اقسام کے کھانے قرینے سے چنے ہوئے، ہر محل اور محل کی ہر بارہ دری میں اسباب عیش

و عشرت آراستہ و مہیا، پردے کھنچے ہوئے، فرش بچھے ہوئے، چھپرکھٹ آراستہ، فانوس روشن، بخورات مجمروں میں سلگتے ہوئے، سازندے تیار، پیالے چھلکتے، گلابی ڈھلتی ہوئی، ساقی مہوش روبرو، غرض کسی شے کی کمی نہیں۔ ان فہرستوں سے داستانوں کے صفحے کے صفحے رنگے ہوئے ہیں۔

رزم کی طرف آئیے تو حریفوں کے لشکر صف آرا، اسلحہ جنگ سے آراستہ، فولاد میں غرق، مرنے پر آمادہ جان لینے پر کمربستہ، جنگل میں منگل ہے خیمے برپا ہیں تلواریں چل رہی ہیں تیر لگتے جا رہے ہیں۔ برچھیاں سنانیں اپنا کام کر رہی ہیں۔ جادو کے گولے پھٹ رہے ہیں۔ کشتوں کے پشتے لگ رہے ہیں۔ مارکاٹ کا بازار گرم ہے جادوگر لگے ہوئے ہیں۔ عیار بھیس بدل بدل کر عیاری دکھا رہے ہیں زمین پر خون کی ندیاں جاری ہیں۔ دلاوروں کے چھکے چھوٹے جا رہے ہیں۔ غرض یہاں بھی جو چاہے اپنا حوصلہ نکالے اور میدان مارے۔ موقع سب کے لیے حاضر ہے کسی کی تخصیص نہیں ہے ہمارے داستان نگاروں کا قلم تفصیل نگاری میں کبھی کوتاہی نہیں کرتا۔

داستانوں کی دنیا اتفاقات کی دنیا ہے یہاں واقعات میں علت و معلول کا رشتہ نہیں ملتا۔ ایک واقعہ دوسرے واقعہ کا لازمی نتیجہ نہیں ہوتا۔ داستانوں کی مختلف حکایات میں کمزور سا ربط ہوتا ہے اس کے واقعات ایک دوسرے سے یوں ہی جوڑ دیے جاتے ہیں۔ یہاں ٹھیک وقت پر وہی ہو جاتا ہے جو ہمارا دل چاہتا ہے۔ خواجہ سگ پرست کو سولی دی جانے والی ہے ہر قسم کی تیاری ہو چکی ہے اس کے بچنے کی بظاہر کوئی امید نہیں ہے ٹھیک اسی وقت بادشاہ کے درد قولنج اٹھتا ہے جاں بخشی اس کا علاج قرار دی جاتی ہے ایک ہرکارہ اس میدان کی طرف سے بھی گذرتا ہے جہاں خواجہ کو سولی دی جانے والی ہے وہ جلادوں کو ڈانٹتا ہے اور خواجہ کو چھڑوا دیتا ہے یوں خواجہ کی زندگی اور درد قولنج میں تعلق پیدا کر دیا گیا۔ یہ محض اتفاق تھا کہ بادشاہ کے درد اسی وقت اٹھ آیا یہ درد داستان نگار نے اٹھایا ہے اور ہمارے ایما سے اٹھایا ہے کیونکہ ہم خواجہ کے بچ جانے سے خوش ہیں۔

اس کتاب میں شاہ بندر نے سب کی کنیزیں بادشاہ کے روبرو پیش کیں اور نہیں پیش کی تو شہزادی، شہزادی کا حسین ترین ہونا محض اتفاق ہی تو تھا جو شاہ بندر نے اسے اپنے لیے رکھ لینا چاہا۔ اسی باغ و بہار میں درویش زندگی سے عاجز آ کر خودکشی پر آمادہ ہو جاتے ہیں اس وقت دور دور تک ان کو بچانے والا کوئی انسان نہیں ہوتا ہے تو واقعہ کہ یکایک نقاب پوش بزرگ آ جاتے ہیں اور انہیں خودکشی سے باز رکھتے ہیں۔ پھر تکیے میں چاروں درویشوں کا مل جانا، آزاد بخت کا وہاں پہنچ جانا، آزاد بخت کے لڑکا پیدا ہونا، ملک شہپال کا اپنی لڑکی کی شادی آدم زادے کو دینے کا ارادہ کرنا اور درویشوں کی مرادوں کا بر آنا وغیرہ ایک سرے سے جو واقعہ ملتا ہے محض ایک اتفاق ہوتا

ہے کسی کا ایک دوسرے سے کوئی منطقی تعلق ہی نہیں۔ آرائش محفل میں حاتم طائی کا مہر شاہی کے ہاتھ آ جانا اتفاق ہی تو ہے ورنہ حاتم سے سادہ لوح دنیا میں ملتے کہاں ہیں پھر حاتم طائی اپنے ہر سفر میں منزل مقصود کا جویا ہو کر کسی ایک سمت نکل جاتا ہے اسے منزل یا اس کی سمت کا مطلق علم نہیں ہوتا لیکن اتفاق دیکھئے کہ وہ جس طرف بھی نکل جاتا ہے منزل مقصود اس کے سامنے آ جاتی ہے ایسا ایک بار نہیں سات بار ہوتا ہے طلسمات میں لوح کا ہاتھ آ جانا یا کھو جانا اسم اعظم کی مدد سے سرفراز ہونا اور پھر وقت پر اسے بھول جانا سب اتفاقات ہیں فسانہ عجائب میں برادران توام کا ایک درخت کے نیچے قیام کرنا اور پرندوں کا تقریر کرنا اور ایک بھائی کا جو اس وقت پہرے پر تھا جانوروں کی بولی سمجھ لینا یہ سب بھی اتفاقات ہیں غرض داستانوں میں ہر قدم پر یہ اتفاقات پیش آتے ہیں کسی واقعے کے لیے اس سے پیشتر کوئی ایسی تقریب پیدا نہیں کی جاتی جو عقل کے نزدیک قابل قبول ہو یہاں جو کچھ ہوتا ہے ٹھیک وقت پر ہوتا ہے اور ہماری خواہش کے مطابق ہوتا ہے داستان نگار یہ واقعات پیدا کرتا ہے۔ لیکن ہمارا ایما پا کر ہماری رضامندی سے وہ ایسا کرتا ہے۔

اردو کی داستانیں دراصل محبت کی داستانیں ہیں۔ ایشیائی ادب کا مزاج ہی محبت کے خمیر سے تیار ہوا ہے اس داستان محبت کو مختصراً یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ ایک ملک کا شہزادہ دوسرے ملک کی شہزادی کا یہ عاشق ہوا اور آخر میں دونوں کی شادی ہو گئی لیکن "ذرا سی بات تھی جسے افسانہ کر دیا" کے مصداق ایک ضخیم داستان اسی محور پر گھومتی ہے وہ زمانہ ہی ایسا تھا جب عوام کی پوری طاقت سمٹ کر ایک نقطہ (بادشاہ) بن گئی چنانچہ اول تو بادشاہ قوت کا مظہر ہوتے تھے اس لیے عام توجہ کا مرکز بن گئے تھے دوسرے مذہب کی حمایت بھی انہیں حاصل تھی بادشاہوں کو ظل اللہ بھی کہا جاتا تھا ان سے کوئی خطا سرزد نہیں ہوتی تھی اسی طرح سلاطین دنیا مادی و روحانی دونوں قوتوں کے مالک بن گئے تھے کہا جاتا ہے کہ محمد شاہ رنگیلے کا عہد داستان نگاری کے فروغ کا زمانہ تھا ایسے حالات میں ناممکن تھا کہ عنائی ادب میں سلاطین و امرا کے علاوہ کسی دوسرے طبقے کی نمائندگی ہوتی۔ اس کے علاوہ خود داستان نگار بھی شاہی ملازم ہوتے تھے۔ انہیں اپنے آقاؤں کو خوش رکھنا ہوتا تھا اس لیے وہ اسی طبقے کے حالات بیان کرتے تھے جس سے ان کے عزیزوں کو واقفیت اور دلچسپی ہوتی تھی۔

عشق کی تقریب ہمیشہ کوئی خواب یا تصویر حسن کا خبر ہوتا تھا باغ ارم میں کنور کام روپ رانی کام لتا کو خواب میں دیکھ کر عاشق ہوتا ہے۔ گل و ہرمز میں شاہ ایران شاہزادی خوزان کی، سروش سخن میں آرام دل ملکہ حسن افروز کی اور خورشش عشق میں شاہزادہ عراق ماہ تمام شہزادی چین رشک قمر کی تصویر دیکھ کر عاشق ہوتا ہے۔ طلسم حیرت میں بھی تصویر ہی سے

عشق کو تحریک ملتی ہے قصہ سرور افزا میں شہزادہ بدخشاں شہزادی ماہ رخ کے سر کے بال دیکھ کر عاشق ہوتا ہے فسانۂ عجائب اور گلشن دانش (ترجمہ بہار دانش) میں شہزادے طوطے کی زبانی شہزادیوں کے حسن کا حال سن کر عاشق ہو جاتے ہیں اور ان کی تلاش میں گھر سے نکل کھڑے ہوتے ہیں ان دونوں داستانوں میں یہ واقعہ پدماوت سے لیا گیا ہے ان تقریبوں کی وجہ مرد اور عورت کے درمیان پردے کی آہنی دیوار تھی جو ہمارے معاشرے میں قدیم سے حائل چلی آ رہی ہے کبھی شہزادہ کسی شہزادی کو دیکھ کر بھی عاشق ہو جاتا ہے بلکہ دونوں باہم تیر عشق سے گھائل ہو جاتے تھے ایسا کبھی نہیں ہوا کہ ہیرو عاشق ہو جائے اور ہیروئن صاف بچ جائے بلکہ ایسا اکثر ہوا ہے کہ ہیروئن نے ہیرو کو کہیں دیکھ لیا ہے اور عشق کا تیر کھا کر اپنی سدھ بدھ بھول گئی ہے اور ہیرو کو علم بھی نہیں ہے وہ پھر ہیرو کو کسی تدبیر سے بلواتی ہے اس پہ اپنا عشق ظاہر کرتی ہے اور اسے جواب محبت پہ اکساتی ہے۔

ہیرو پہ ہیروئن کے ڈورے ڈالنے کی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔ یہ بات نہ ہوتی تو عشاق نامراد کو داستان میں سے لطف ہی کیا آتا۔ نثر بے نظیر میں مہ رخ پری شہزادہ بے نظیر پہ عاشق ہوتی ہے قصہ سرور افزا میں شہزادہ دلاور اور سروش سخن میں شہزادہ طلا آرام پہ ایک ایک پری عاشق ہو جاتی ہے اور قصہ ممتاز میں ممتاز پہ ملکہ مہا سندر مرتی ہے باغ و بہار میں زیرباد کی تاجداری اپنے وزیر زادہ بہرہ مند پہ عاشق ہو کر اسے اپنے محل میں بلاتی اور رفتہ رفتہ اس کے دل میں بھی آتش شوق بھڑکا دیتی ہے۔ آرائش محفل میں حاتم تین عورتوں سے شادی کرتا ہے۔ فرس کی بیٹی آسیب زدہ شہزادی اور حسنا پری تینوں ضد کر کے اس سے شادی کرتی ہیں ورنہ حاتم کا خود کوئی ایسا نہیں تھا داستانوں میں عشق اول در دل معشوق پیدا می شود کو جیسی وضاحت سے پیش کیا گیا اس کی مثال اور کہیں نہیں مل سکتی۔

عشق صرف ایک نظر میں ہو جایا کرتا تھا اور عاشق و معشوق ایک دوسرے کی نگاہوں کی چوٹ کھا کر اپنی اپنی جگہ غش کھا کر گر پڑا کرتے تھے اس کے بعد باہمی ملاقات کی تدبیریں نکالی جاتی تھیں راز داروں کی امداد طلب کی جاتی تھی سہیلیاں نوک جھونک کرتیں فقرے کستیں اور آخر میں دونوں کو ملانے کی کوشش کرتیں۔ داستانوں میں عشق کو پروان چڑھانے کے لیے جملہ ارتقائی مدارج دکھانا قطعی ناممکن ہے اور عاشق و معشوق کے صرف تخیلات اور سوختہ بیجا کو پھیلا کر بیان کرنا بالکل غیر دلچسپ اور روکھا پھیکا موضوع ہے نہ اس میں داستان نگار ہی کو لطف آ سکتا ہے۔ نہ قاری کو، یہی وجہ ہے کہ داستان میں پہلی نظر اور عشق کے تمام درمیانی مدارج یک قلم ختم کر دیئے جاتے ہیں اس کا ایک اور سبب یہ بھی ہے کہ پہلی ہی نظر میں عاشق ہو جانے سے داستان کی اس روایتی شائستگی کو تقویت پہنچتی ہے جو ہیرو اور ہیروئن کے اوصاف حسن میں ملحوظ رکھی جاتی ہے۔

کبھی کبھی شادی کے لیے معشوق کی جانب سے چند شرائط پیش کی جاتی تھیں۔ گل صنوبر، آرائش محفل گلدستہ عجائب رنگ اور قصۂ ممتاز وغیرہ کے تمام سفر انہی شرائط کو پورا کرنے کے لیے کئے گئے ہیں سفر کرنے میں بڑی مہمات سر کرنا پڑتی تھیں یہ بڑی جان جوکھوں کا معاملہ تھا جو لوگ شرطیں پوری نہیں کر سکتے تھے وہ قتل بھی کر دیے جاتے تھے۔ یوں بھی مراحل عشق طے کرتے میں ہیرو کو سخت مصائب جھیلنا پڑتے تھے غیر انسانی مخلوقات سے مڈبھیڑ ہوتی تھی۔ مافوق الفطرت واقعات وحادثات پیش آتے تھے لیکن آخر میں تائید غیبی اور حمایت روحانی کی بدولت ہیرو جملہ مشکلات وموانع پر غالب آجاتا تھا۔ کبھی کبھی شکار کھیلتے میں ہرنیوں کے پیچھے گھوڑا ڈال دیتا اور آگے جاکر معلوم ہوتا کہ وہ ہرنیاں نہیں جادوگرنیاں ہیں (فسانہ عجائب) کبھی طلسمی حوض یا تالاب سامنے آجاتا یا کوئی طلسمی باغ یا محل نظر آجاتا اور ہیرو اس میں پھنس جاتا تھا (تاج الملوک اور آرام دل) کبھی محبوباؤں کو دیو جن یا انسان بھی اٹھا لے جاتے تھے باغ وبہار میں تین درویشوں کی محبوباؤں کو جن لے اڑتے ہیں سرور افزا میں مہ رخ شہزادی کو ایک دیو جگ بھسم، فسانۂ عجائب کی انجمن آرا اور جادۂ تسخیر کی ملکہ مہ جبیں کو ساحر لے بھاگتے ہیں ہیرو کی مدد کے لیے بزرگ ہستیاں، چرند پرند اور درخت موجود رہتے تھے کائنات کا ذرہ ذرہ اس کا رازداں اور ہمدرد ہوتا تھا جانوران صحرائی اس سے باتیں کرتے تھے۔ شجر وحجر سے اسے ہدایات ملتی تھیں اور وہ کسی نہ کسی طرح جملہ آفات سے نجات پاجاتا تھا اور ہیروئن سے اس کی شادی ہو جاتی تھی۔ یہ ایک بندھا ٹکا اصول تھا کہ انجام ہر داستان کا شادی پر ہوتا تھا۔ تان ہیرو کی کامیابی پر ٹوٹتی تھی۔ چونکہ داستان کا مقصد تفریح طبع تھا اس لیے اس کا طربیہ ہونا بھی ضروری تھا۔

معشوق ہمیشہ حسن میں بے نظیر ہوتا تھا اور عاشق بھی عشق بازی میں اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا غرض ہیرو اور ہیروئن دونوں جمیع صفات سے متصف ہوتے تھے ہندوستان میں حسن کا جو معیار قائم کیا گیا ہے ہیروئن اس معیار پر پوری اترتی تھی۔ اس کے سراپا اور آرائش وزیبائش کا بیان ہر داستان میں ایک ہی قسم کا ملتا ہے چہرہ مہرہ، ناک نقشہ، چھب تختی، سج دھج، غرض جو چیز ہے وہ معیاری اور جو صفت ہے وہ مثالی، یہی حال ہیرو کا ہے ایک طرف وہ مردانہ حسن میں بے مثال ہے تو دوسری جانب جمیع علوم متداولہ میں ماہر۔ پھر تمام اخلاقی صفات مثل شجاعت، ہمت، سخاوت، مروت اور ہمدردی وغیرہ کے ساتھ ساتھ عقل ودانش سے بھی بدرجۂ اتم بہرہ مند، اور جب عاشق ہوتا ہے تو عاشقی میں بھی اپنی جاں بازیوں اور جاں فشانیوں میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھتا۔ اس پر جو بلائیں نازل ہوتی ہیں وہ بھی ایسی کہ کسی دوسرے پر نازل نہ ہوئی ہوں۔ جو

کھکھیڑیں وہ اٹھاتا ہے وہ بھی ایسی کہ کسی نے سُنی نہ ہوں اور جو تدبیریں وہ کرتا ہے اور جو تائید غیبی اسے حاصل ہوتی ہے وہ بھی دنیا میں نادر اور ناممکن الوقوع ۔غرض تجربات ہے تخئیلیت کے سہارے مثالیت کی حد تک پہنچی ہوتی ہے۔

اردو ادب میں طنز و مزاح کی ابتدا داستان ہی سے ہوتی ہے جس کی منتشر مثالیں قریب قریب ہر چھوٹی بڑی داستان میں ملتی ہیں۔ اگر ان کو ایک جگہ جمع کیا جائے تو ایک دفتر تیار ہو جائے اور مزاح نگاری کی ہر قسم کے نمونے دیکھنے کو مل جائیں۔ اردو میں چند طبع زاد داستانوں کو چھوڑ کر قریب قریب تمام تراجم ہیں ظاہر ہے کہ ترجموں میں ظرافت نگاری کے جملہ حربوں کو استعمال کرنا ان مصنفین کے لیے مشکل تھا اس کے باوجود جہاں جہاں ان کو موقع ملا ہے انہوں نے اس اسلوب کو بھی اچھی طرح استعمال کیا ہے۔ بالخصوص طبع زاد یا نیم طبع زاد داستانوں میں جہاں مصنفین کو پوری پوری آزادی تھی انہوں نے ظرافت نگاری کی کوئی قسم باقی نہیں چھوڑی ہے ہمارے یہاں طنز و مزاح کی ابتدا بالعموم اودھ پنچ سے کی جاتی ہے لیکن اودھ پنچ کا شاندار پنچایتی محل محض خطوط غالب جیسی انفرادی کوششوں پر ہرگز تعمیر نہیں ہو سکتا تھا۔ اس کے لیے ایک پوری تحریک کا پس منظر درکار تھا چنانچہ اس محل میں جو ملبہ اور مسالا صرف ہوا ہے اس کے مختلف اجزا داستانوں ہی کے کھنڈروں سے حاصل کیے گئے ہیں۔ اس کے تمام مضمون نگار ہمارے داستان نگاروں سے متاثر ہیں۔ خود سرشار نے بھی ایک الف لیلہ لکھی ہے۔ ان کے فسانۂ آزاد پر داستان امیر حمزہ کا سایہ ہے اور خوجی عمرو عیار جیسے قد آور کردار کی محض پرچھائیں ہے، یہی ظرافت نگاری داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال کو جو فسانۂ آزاد سے کہیں زیادہ ضخیم ہیں باغ و بہار بنائے ہوتے ہے اور پڑھنے والوں سے ان طویل قصوں کو ہنسی خوشی پڑھوا لیتی ہے۔

ہمارے داستان نگاروں نے مزاح کی جملہ اقسام میں جو طبع آزمائی کی ہے اور طنز و ظرافت کو جس کامیابی سے استعمال کیا ہے ذیل میں ان کی چند مثالیں درج کی جاتی ہیں جس سے یہ اندازہ ہو جائے گا کہ اس صنف ادب کا کتنا وافر ذخیرہ ہماری داستانوں میں دبا پڑا ہے اور ہم اپنی تن آسانی کے باعث اس ادبی میراث سے آج تک کتنے بے خبر چلے آرہے ہیں۔ تضاد سے پیدا ہونے والی ظرافت کے لیے ایک اقتباس دیکھیے۔ افراسیاب کے سامنے کٹنیاں اپنا کمال ظاہر کرتی ہیں۔

"ہزاروں نسبتیں اور بیاہ کروا دیئے اور صد ہا طلاقیں دلوا دیں۔ آپس میں دو شیدائے محبت سے جانی دشمنی کرا دی اور بہت بہو بیٹیاں جن کا دامن تک کسی نے نہ دیکھا تھا ان کو نو نو یار کرا دیئے اور بڑے بڑے ساڑیلی

مہاجنوں کے گھر بھید بتا کر چوروں کو کو دوا دیا۔" (طلسم ہوش رُبا، جلد اوّل صفحہ ۱۶۲)

سروشِ سخن کے آخر میں آرام دل کی بارات میں شہدے اشرفیاں لوٹتے ہیں۔ ان کی زبان کا مزاج دیکھیے۔

"کوئی بولا اے او کرم بکس تجھے علی کی مار کوئی چھرّو ادہر تو پھینک، کسی نے کہا او بڈھے تجھے خدا کی سنوار، دیکھ بے ہم دعا دیتے ہیں۔ ذرا ادھر تو دیکھ۔ کسی نے کہا اے کرم بکس بادشاہ تو بڑا اسمی داتا ہے مگر معلوم ہوا سمجا دہ کنجوس مکھی چوس ہے۔ اے پدر کے گھوڑے تو بھی اس کا نوکر معلوم ہوتا ہے۔ جب وہ بے چارہ مٹھیاں بھر کر پھینکتا تو شہدے کہتے، ہاں چھٹے، ہاں بنّے، پھینکے جا، واہ تیرا کیا کہنا ہے، ابے تو تو لپو چھنا ہے۔ تجھے الّو کا پٹھا کون کہتا ہے۔"

ہم جولیوں کی چھیڑ چھاڑ، نوک جھونک، چہلیں اور شرارتیں دیکھنا ہوں تو رانی کیتکی کی کہانی، سلک گوہر اور فسانۂ عجائب ہی کیا قریب قریب ہر چھوٹی بڑی داستان میں مل جائیں گی۔ داستانوں میں ظرافت کا رنگ عیاری میں بہت گہرا ہو گیا ہے۔ اور یہ خاص قسم کی ظرافت اردو ادب میں داستان نگاری کی ایجاد ہے اس کی صرف ایک مثال پیش کی جاتی ہے۔ شہزادہ قاسم کی شہزادی نرگسی چشم سے ملاقات ہوتی ہے تو شہزادے کا عیار سیارہ شہزادی کی وزیرزادی سوگند کو چھیڑتا ہے۔

"سوگند کو سیّارہ نے چھیڑنا شروع کیا اور کہنے لگا اے ملکہ آپ کی وزیر زادی مجھ کو اشارے سے بلاتی ہے کہ پہاڑ کے درے میں مل کر ہم تم ہم آغوش ہوں۔ سوگند نے جو یہ کلام سیّارے پر ایک دو ہتڑ مار کر کہا امر چیا جن! خدا تجھے غارت کرے، جھوٹے۔ لو صاحب بھلا الٰہی میری کیا کھاٹ کٹتی تھی جو اس سے اشارے کرتی تھی۔ میں اس سے لوٹا بھی نہ اٹھواؤں، موا اپنے حوصلے نکالتا ہے، ارمان پورے کرتا ہے، جوانا مرگ تو اس ہوس میں رہے گا۔ میں کبھی تھوکوں بھی نہیں۔ سیّارہ نے کہا منہ سے یہ باتیں سب کے سنانے کو کرتی ہو اور اپنے ہاتھ سینے سے لپٹا کر اشارہ کرتی ہو کر یوں گلے سے لگاؤں گی۔" (طلسم ہوش ربا۔ جلد سوم صفحہ ۶۲۸)

ہم صورت واقعہ سے پیدا ہونے والے مزاح کے لیے رامپوری داستانوں میں داستان زبرجد نگار موسوم بہ ارمغان جدید کے ورق ۲، ۸۔ الف پر عمرو کی عیاری دیکھیے جس میں وہ زبرجد شاہ کے سامنے نسناس عقرب کی شکل بن گیا ہے۔ الف لیلہ میں سوتے جاگتے ابوالحسن کی مضحکہ انگیز حرکات کا سبب بھی صورت واقعہ کی ناہمواری ہے اس کے علاوہ معروف موچی کی پوری کہانی مزاحیہ ہے۔ کردار سے پیدا ہونے والے مزاح کے لیے الف لیلہ کا بک بک کرنے والا حجام پیش کیا جا سکتا ہے جو دختر قاضی کے عاشق کا خط بناتے میں اپنی

بے تکی باتوں سے اتنی دیر اتنی دیر لگا دیتا ہے کہ قاضی نماز سے فارغ ہو کر گھر آ جاتا ہے اور عاشق کی شامت آ جاتی ہے۔ داستان امیر حمزہ کا عمرو عیار اور بوستان خیال کا مبتر توفیق اور ابو الحسن جو سر مزاحیہ کرداروں کے بہترین نمونے ہیں۔ عمرو عیار کا مماثل اردو تو اردو، ادبیات عالم میں نہیں ملے گا۔ مزاح کی طرح طنز کی مثالیں بھی قریب قریب تمام داستانوں میں مل جائیں گی۔

داستانوں کی انشا کئی قسم کی ہے مجو بتیاں بجیسی اور انشا کی رانی کیتکی سے ناکی کی تہذیب الاعمال تک مختلف درجوں میں تقسیم کی جا سکتی ہے۔ کہیں سادگی ہے اور کہیں رنگینی، کہیں سلاست ہے اور کہیں وقت کہیں بھاشا کا اثر زیادہ ہے تو کہیں فارسیت غالب ہے عبارت مسجع و مقفیٰ بھی ہے اور بے تکلف اور رواں بھی۔ جا بجا اشعار بھی مل جاتے ہیں جن سے رنگینی و لطافت میں اضافہ ہو جاتا ہے مختصر داستانوں میں زبان علی العموم ہموار ملتی ہے لیکن طویل داستانوں میں انشا بڑی ناہموار ہے اور حقیقت بھی یہ ہے کہ بڑی داستانوں میں اس کا التزام اگر ناممکن نہیں تو کم از کم از حد دشوار ضرور تھا جب تک داستان نگار کو زبان کا احساس رہتا ہے وہ وہ پر تکلف اور شاندار عبارت لکھتا چلا جاتا ہے لیکن آگے چل کر واقعات کے بیان کرتے کرتے وہ ان میں ایسا محو ہو جاتا ہے کہ آرائش کا اسے خیال ہی نہیں رہتا۔ اور وہ بالکل سادہ، فطری اور رواں دواں عبارت میں اپنے خیالات کو منتقل کرنے لگتا ہے۔

ان داستانوں میں زنانی بول چال جو روزمرہ اور محاورے کے چٹخارے اور شیرینی میں مردوں کی زبان سے کہیں بڑھی ہوئی ہے، جا بجا پائی جاتی ہے خصوصاً داستان امیر حمزہ میں تو بیگماتی زبان کے بڑے دلنشیں، نکھرے ستھرے نمونے اس کثرت سے ملتے ہیں کہ اردو کی کسی اور داستان میں نظر نہیں آتے ان میں بیگمات، مغلانیاں، اناٸیں، کنیزیں، محل دارنیاں، خواصیں، غرض محلات کے اندر رہنے والی ہر طبقے کی جہاں دیدہ بڑی بوڑھیاں، نو عمر الھڑ دوشیزائیں، سنجیدہ و فہمیدہ، شوخ و طرار کبھی براہ راست اور کبھی ساحراؤں اور عیار بچیوں کے روپ میں بولتی چہکتی اور پھڑکتی نظر آتی ہیں۔

اردو میں داستان کی ابتدا ''سب رس'' سے کی جاتی ہے لیکن اس کی اور اس کے بعد طوطی نامے کے دکنی ترجموں کی زبان اردو داں طبقے کے لیے نہ قابل فہم ہے نہ دلچسپی کا باعث۔ سب سے زیادہ داستانیں فورٹ ولیم کالج میں لکھی گئیں اس لیے زبان کے اعتبار سے ان میں ہم آہنگی ملتی ہے۔ چنانچہ فورٹ ولیم کالج کی تمام داستانیں بلا استثنا سلیس، سادہ اور عام فہم زبان میں تحریر ہوئی ہیں۔ ان

میں نہ فارسی عربی کے الفاظ زیادہ ہیں نہ بھاشا کے، اور نہ ان میں فارسی کی وہ ترکیبیں ہیں جو زبان کو بوجھل اور ناقابل فہم بناتی ہیں چونکہ یہ کتابیں انگریز مبتدیوں کے لیے لکھی گئی تھیں اس لیے ان میں سلاست و سادگی پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔

ان کے بعد دہلی اور لکھنؤ میں جو داستانیں تحریر ہوئیں ان میں بھی دیگر اختلافات کے علاوہ زبان و بیان کا فرق خاصا اہم رہا۔ دہلی کی کتابیں سادگی اور سلاست کی طرف مائل ہیں اور لکھنؤ میں عبارت آرائی اور لطف زبان و بیان کی طرف زیادہ رجحان ہے۔ رام پور کی داستانوں کو لکھنوی داستانوں کا تتمہ سمجھنا چاہیے۔ ان میں ہر اعتبار سے انہیں داستانوں کی تقلید ملتی ہے، اور داستان کے اس روایتی ڈھانچے کے آثار پائے جاتے ہیں۔ جو لکھنؤ میں تشکیل پا چکا تھا۔ رام پور والوں نے لکھنوی داستان میں ایک نقطے کا بھی اضافہ نہیں کیا۔ اس لیے زبان و بیان کے لحاظ سے بھی ان کا وہی انداز ہے جو لکھنؤ والوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ اکبر آبادی داستانوں میں سادگی اور سلاست بھی ہے اور رنگینی و حلاوت بھی دہلی اور لکھنو سے ہٹ کر ان کی خود اپنی ایک الگ راہ ہے جس پر وہ بے نیازی سے گامزن ہیں۔ نہ انہیں دہلی کی پیروی کا شوق ہے نہ لکھنو کی تقلید کا۔ چونکہ اکبر آباد کی زبان اپنے اندر چند ایسی خصوصیات رکھتی ہے جو اسے دہلی اور لکھنؤ دونوں سے ممتاز کرتی ہیں۔ اس لیے داستانوں میں بھی اس کا اظہار ناگزیر تھا اور یہی سبب ان داستانوں کی انفرادیت کا ہے۔

الفاظ اور طرز ادا کے اعتبار سے بزرگوں نے انشا کی چند اقسام گنائی ہیں۔ سلیس، دقیق، سادہ اور رنگین، ہماری داستانوں میں یہ تمام قسمیں ملتی ہیں اور افراط سے ملتی ہیں۔ اگرچہ مختصر داستانوں کی بہ نسبت طویل و ضخیم داستانوں کی انشا زیادہ گنگا جمنی ہے لیکن خود مختصر داستانوں میں بھی چند داستانوں کو چھوڑ کر زبان ہموار اور یکساں نہیں ملتی۔ غرض زبان کے مختلف نمونے مختصر اور طویل ہر قسم کی داستان میں مل جاتے ہیں بعض داستانوں میں ایک لفظ بھی عربی یا فارسی کا نہیں ملتا۔ انشا نے بھی رانی کیتکی کی کہانی میں یہی التزام رکھا ہے۔ صنعت گری کے لحاظ سے بھی داستانوں میں مختلف قسم کے نمونے ملتے ہیں۔ صنعت عاطلہ میں سخن دہلوی نے سروش سخن میں تقریباً سولہ سترہ سطریں تحریر کر دی ہیں۔ شورش عشق میں اصغر اکبر آبادی نے ایک پورا خط حروف غیر منقوطہ میں لکھا ہے بلکہ اس سے قبل انہوں نے جو اٹھائیس رقعے ماہ تمام کی طرف سے رشک قمر کے نام لکھے ہیں ان میں بھی ہر ایک میں سے ایک ایک حرف ساقط کر دیا ہے اور

یوں اپنی پوری صناعی کا ثبوت دیا ہے لیکن انشا نے حروف غیر منقوط میں ایک پوری داستان "سلک گوہر" لکھ کر ان سب پر فضیلت حاصل کی ہے۔

مقفیٰ و مسجع نثر لکھنے کا رواج کوئی نیا نہیں ہمیشہ کا ہے۔ اردو داستان میں یہ رسم ابتدا ہی سے ملتی ہے اردو کی نام نہاد پہلی داستان "سب رس" میں بھی قافیے کا التزام ہے۔ فورٹ ولیم کالج کی کتابوں میں بھی جن کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ سادہ و سلیس عبارت میں لکھی گئی ہیں۔ اور ان میں قافیہ و سجع سے احتراز کیا گیا ہے، قافیے کا صرف مسلّم ہے۔ خود باغ و بہار بھی اس اہتمام سے خالی نہیں ہے لکھنؤ کی تمام داستانوں میں اور ان میں بھی جو لکھنؤ سے باہر تحریر ہوئیں لیکن جن پر فسانہ عجائب کی سی انشا کا اثر ہے، قافیہ پیمائی بہت زیادہ ہے۔ یہی حال رعایت لفظی کا ہے۔ جس کا استعمال لکھنوی داستان "طلسم حیرت" میں انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ سنیئے :۔

"میدان صفت بہت طویل ہے۔ کیا عرض کروں اس کے طے کرنے کو عرصہ درکار ہے۔ مدّنظر اختصار ہے کہ تھوڑا زمانہ ماضی و مستقبل کا حال لکھنا ضرور ہے۔ بنا مذکور ہے لیکن یہی خیال دامن گیر ہوتا ہے کہ سامعین کی سمع خراشی نہ ہو۔ نکتہ چیں حرف کا متلاشی نہ ہو تو البتہ ایک سخن ساز کا پردہ" راز در پردہ اس قانون سے باز کروں کہ ایک دفعہ کے مطالعہ میں دامن ملال ارباب نشاط کا چنگ شادی سے تار تار ہو جائے دور بین کو حرف حطب آئینہ دار نظر آئے۔ بالکل صاف صاف کہہ نہیں سکتا کہ اس میں مدّمقابل کی قلعی کھلتی ہے، معیوب ہے، بند بند لکھنا خوب ہے۔" (منقول از ہماری داستانیں صفحہ ۴۰۰۔۴۰۲)

روزمرّہ اور محاورے کی مثالیں بھی داستانوں میں بکثرت ملتی ہیں۔ ہم سنوں کی نوک جھونک، چھیڑ چھاڑ اور چنچل مالنوں کی گفتگو، طبقاتی بولیوں میں گھسیارن، چڑی مار کی بیوی، دہلوی شہدوں اور نجومیوں کی بول چال کے نمونے قصہ امیر حمزہ، فسانہ عجائب اور سروش سخن میں دیکھے جا سکتے ہیں اور مختلف پیشہ وروں کی گفتگو جا بجا داستانوں کے صفحات پر ملتی ہے لیکن ذیل میں بڑی بوڑھیوں اور سن رسیدہ عورتوں کی گفتگو کا ایک اقتباس پیش کر کے اس بات کو ختم کیا جاتا ہے۔

"اس وقت سب محل والیاں صدقے قربان ملکہ پر ہے ہوتی تھیں۔ ہے ہے ہماری صاحبزادی کا بھولا پن اس مردار دائی نے ایک کر دیا۔ اے لوگو ابھی یہ سن یاری آشنائی کرنے کے قابل ہے۔ ابھی چھوٹی حضور ہیں کیا۔ میں اپنی آنکھوں دیکھی کہتی ہوں۔ اس سال سے تو ذرا اتنا بھی ہوتا ہیں کہ جواب سلام دیتی ہیں کیوں جُڑی کھلائی ابھی دن کو

بیٹھا برس کہاں لگا ہے؟ بڑی کھلائی نے کچھ پوروں پر انگلیوں سے حساب کر کے اس مہینے کی پندھرویں کو میرے منہ میں خاک ہو اسٹی نہیں ہوں، تیرھواں برس بھر کے چودھواں شروع ہوا ہے۔ یہ سن ایک مغلانی نے ماتھا کوٹ لیا۔ حیرت زدہ ہو کر کہا، ودئی بیوی، یہ اتنی سی چھوکری کو دائی نے چپنا لا لگایا۔ وہ جو کہتے ہیں کہ کیڑا۔ لوگو میرے تو سن کے حواس جاتے رہے۔" (طلسم ہوش ربا جلد سوم صفحہ ۸۱۶)

دیکھیے کتنی صاف ستھری، شستہ و شائستہ اور بامحاورہ زبان ہے۔ بیگماتی زبان کے ایسے ایسے نہ جانے کتنے نمونے داستانوں کے صفحات میں سموئے ہوئے ہیں۔ سچ پوچھیے تو اردو کی داستانیں زبان و بیان کے بے بہا خزانے ہیں۔ انشا کے ایسے بے مثل شہ پاروں کا اتنا بڑا خزانہ داستانوں سے باہر اردو میں آج تک جمع نہیں ہو سکا۔ انہوں نے اردو ادب کے دامن میں ایسے باغ کھلا دیے ہیں جن کی بہار کو کبھی زوال نہ ہوگا اور زبان و بیان کے ان اسالیب اور انشا پردازی کے ان نمونوں میں جو ہمارے داستان نگار چھوڑ گئے ہیں۔ لاتعداد بیش قیمت جواہر پارے رہتی دنیا تک جگمگاتے رہیں گے۔

داستانوں کے اس ادبی پہلو کے سلسلے میں ایک آخری بات اور کہنا ہے اور وہ ہے ان کے کارناموں کے بارے میں۔ داستانوں میں کرداروں اور مقاموں کو جو نام دیے گئے ہیں ان میں ادبی لطافت کو مدنظر رکھا گیا ہے یہ نام حد درجہ مترنم، رومانی اور شگفتہ ہوتے ہیں اور داستان نگاروں کے رچے ہوئے ادبی مذاق کا ثبوت دیتے ہیں۔ اشخاص کے چند نام یہ ہیں۔

ناہید بانو، زین الصنم، زین الملوک، الماس روح بخش، شہزادہ لال پوش، جانفزا، آرام دل، راحت جاں بے نظیر، مہر نگار، مہر انگیز، مہر رخ، سیم تن، مہا سندر، حور لقا، مہ جبیں، آفت جاں، گیتی افروز، مہر جمال، ملکہ عزائے آفاق، ملکہ سرو سہی تن، مخمور سرخ چشم، سرخ مو، کاکل کشا، ملکہ بہار جادو، گل چہرہ، نزاکت جادو، تیغ جو، شمسہ تاجدار، ملکہ نوبہار، صبح دلکشا وغیرہ۔

مقامات کے نام یہ ہیں جن میں خاص طور پر طلسمات کے نام قابل داد ہیں۔

دریائے ہفت رنگ، گنبد سامری، کوچک باختر، باختر، شمالیہ باختر، پل پریزاداں، چاہ زمرد، طلسم نور افشاں طلسم زعفران زار سلیمانی، طلسم لالہ زار، طلسم ہفت کواکب، طلسم پرتلوں، طلسم باطن نیر نجات، طلسم زبرجد نگار طلسم ہفت در بند قفر عو خیہ، طلسم نہ طاق سکندری، حاتم زناں، شہر صورت پرستاں، بیان وحشت، قصر اسرار سمنانہ، بخود و لاوغز خود داستانوں کے تسمیے میں بھی اسی نغمگی کا شعور رچا ہوا ہے۔

بوستان خیال، سلک گوہر، سب رس، گلشن جاں فزا، سرور افزا، شورش عشق، گل بکاؤلی، گل و صنوبر، آرائش محفل، سروش سخن، طلسم حیرت، گلدستہ عجائب رنگ، فسانہ دل فریب، باغ و بہار گلستان مقال، گلزار عشق بہار عشق، قصہ مہر و ماہ، ہشت گشت، بلبل نغمہ سنج، گلستان مسرت، باغ ارم، نغمہ عندلیب، شگوفہ محبت بہار عالم وغیرہ۔

غرض اردو کی داستانیں واقعاتی قصے ہیں جن کے مصنف اعلیٰ اخلاق قدروں کی پیش کش کے ساتھ ساتھ فحش نگاری میں بھی بے باک ہیں ان میں بعض داستانیں مجموعہ حکایات ہیں بعض قصہ در قصہ اور کچھ محض ایک ہی پلاٹ رکھتی ہیں لیکن ان کے واقعات علت و معلول کے منطقی رشتے سے آزاد ہیں۔ البتہ ان میں کردار نگاری کے بعض نہایت اچھے نمونے مل جاتے ہیں جن میں خصوصیت کے ساتھ نسائی کردار زیادہ روشن اور دلکش ہیں داستانوں میں انشاپردازی کے مختلف نمونے ملتے ہیں داستان نگاروں نے ان قصوں کے ادبی پہلو کو اتنا صیقل کیا ہے اور اتنا تابناک بنا دیا ہے کہ اس سے زیادہ کا تصور ممکن نہیں۔ ان میں مافوق الفطرت عناصر کے ساتھ ساتھ جذبات انسانی کی نہایت کامیاب تحلیل ملتی ہے اور حقیقت بیانی کا بھی پورا پورا حق ادا کیا گیا ہے اردو کے نثری ادب کا غالب حصہ انہی پر مشتمل ہے۔ اردو نثر داستانوں میں پہلی بار اس کثرت سے استعمال ہوئی ہے کہ وہ ہر قسم کے مطالب کو ادا کرنے پر قادر ہو گئی ہے جو لوگ اردو کی بے مائگی کا وظیفہ پڑھتے رہتے ہیں انہیں اس مایۂ ناز ادب کا مطالعہ کرنا چاہیئے۔

کہانی کی منطق

سید وقار عظیم

کسی نے کہانی کی تعریف یہ کہہ کر کی ہے کہ کہانی ایک حل طلب معمہ ہے اور یہ بات سچ ہے اور معتبر منطق بھی اس بات کو سچ تسلیم کرے گی کہ کہانی میں معمہ کی کیفیت نہ ہو تو پڑھنے والے یا سننے والے کے لیے اس میں ذرا بھی کشش نہیں کہانی کا معمہ ہونا ہی اسے دلچسپ بناتا ہے کہانی ایک اہم اور بعض صورتوں میں پیچیدہ سوالیہ نشان ہے کہانی شروع ہوتی اور ارتقا کی منزلیں طے کرتی ہوئی انجام کی طرف بڑھتی رہتی ہیں۔ اور یہ سوالیہ نشان آہستہ آہستہ گھٹتا اور نظر کے سامنے غائب ہوتا رہتا ہے یہاں تک کہ ایک واضح، اطمینان بخش، موثر اور مکمل جواب اس کی جگہ لے لیتا ہے اور کہانی اس جواب پر ختم ہو جاتی ہے۔

اس بات کو کسی اور نقاد نے یوں کہا ہے کہ کہانی سوال سے جواب تک کے سفر کا نام ہے یا یوں کہیے کہ کہانی شروع ہوتی ہے اور شروع ہوتے ہی اس کے سننے اور پڑھنے والے کے ذہن میں ایک سوال ابھرتا ہے اور اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لیے وہ واقعات کی رو کے ساتھ یا کرداروں کے عمل کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اس لیے کہانی سنانے والے کا کام بس اتنا ہے کہ کہانی کو سوال سے شروع کر کے جواب تک پہنچا دے امریکہ کی مشین زدہ زندگی میں ہر مشکل کو آسان بنا لینے کے جو نسخے ہر گھڑی ایجاد ہوتے رہتے ہیں ان میں سے ایک نسخہ کہانی لکھنے کا بھی ہے بڑا آسان، سیدھا سادا اور منطقی نسخہ، افسانہ نویسی کے ایک مدرسے میں افسانہ لکھنے کے فن کی تعلیم ایک استاد اس جملے سے شروع کرتا تھا۔

Beg at beginning and go on till

You come to the end beginning Chop start

لیکن بدقسمتی کی بات یہ ہے کہ منطقی اسلوب کے سانچے میں ڈھلا ڈھلایا یہ نسخہ اس منطق کی بالکل ضد ہے جسے میں نے کہانی کی منطق کہا ہے مشینی ذہن کی پیدا ہوئی اس منطق کی تردید میں کسی دل جلے نے کہانی لکھنے کا جو اصول وضع

کہا ہے وہ یہ ہے کہ

"Begin at the end and go back
Till you come to the beginning there start"

کوئی مانے یا نہ مانے حقیقت میں کہانی کی منطق یہی ہے اور بظاہر الٹی معلوم ہونے کے باوجود بالکل سیدھی منطق بھی یہی ہے کہانی کہنے یا لکھنے کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ جب وہ کہانی سنا چکے تو سننے اور پڑھنے والے اس کی طرف سے مطمئن ہوں کہانی کا خاتمہ یا انجام ان کے لیے قابل قبول بھی ہو اور موثر بھی اور بڑی بات یہ کہ وہ ان کے دلوں میں اپنے سچ ہونے کا یقین پیدا کر سکے کہانی پڑھتے وقت انہیں جو کچھ جھوٹ معلوم ہوا تھا وہ سچ کی صورت اختیار کرے جس بات کی طرف سے ان کے دلوں میں شبہ تھا وہ یقین بن کر دل میں بیٹھ جائے اور جو چیز کسی نہ کسی طرح کے تذبذب الجھن اور خلش کا سبب بنی تھی وہی سکون اور انبساط کا وسیلہ ثابت ہو اور ان سب باتوں سے بھی بڑھ کر یہ کہانی کا انجام ان میں پوری طرح منطقی معلوم ہو کہانی کے پچھلے حصوں میں گزرنے والے واقعات نے ان کے ذہن میں جس طرح کے نتیجے کی توقع پیدا کی تھی نتیجہ یا انجام اس توقع کے مطابق ہو اس منطقی مقصد کو حاصل کرنے کے لیے قصہ گو اس منطق کو اپناتا ہے جو دوسروں کے لیے الٹی اور قصہ گو کے لیے سیدھی ہے یہ منطق سوال پیدا کرنے کے بجائے سوالوں کا جواب دینے کو اپنا فنی منصب جانتی ہے اور اس لیے کہانی سننے والا جو سفر کہانی کی ابتدا سے شروع کرتا ہے کہانی سنانے والا اس کی ابتدا انجام سے کرتا ہے وہ اپنا سفر اپنے قاری کی منزل مقصود سے شروع کر کے سفر کے پہلے مرحلے تک پہنچتا اور پھر یہاں سے قاری یا سامع کے سفر میں منزل بہ منزل اس کے ساتھ رہتا ہے۔

کہانی کو انجام سے شروع کر کے آغاز تک پہنچنا اور وہاں پہنچ کر کہانی شروع کرنے کے سوال اور ضابطے کی تکمیل کہانی والے فن کار کے کام کی پہلی منزل ہے اس منزل سے گزر کر اسے جو سفر نئے سرے سے شروع کرنا پڑتا ہے اس میں ہر جگہ سے اسے منطق کی راہنمائی کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اور یہ منطق ہر موقع اور محل پر ضرورت اور اہمیت کے پیش نظر نئی صورتیں اختیار کرتی ہے۔

کہانی کو اپنے اس منطقی سفر میں جن مرحلوں اور منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے فن نے انہیں مختلف نام دیے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ کہانی کے یہ سارے مرحلے کہانی سننے یا پڑھنے والے کی جذباتی اور نفسیاتی کیفیتوں کی بدلتی ہوئی صورتیں ہیں کہانی شروع ہوتے ہی واقعات کو اور ان واقعات سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو ایک خاص راستے پر ڈالتی ہے۔ لیکن زیادہ دیر نہیں گزرتی کہ واقعات کا رخ بدل جاتا ہے اور واقعات کا رخ بدلتے ہی کہانی پڑھنے والے کے دل میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کہانی ہمیں کدھر لے جا رہی ہے کہانی آگے بڑھتی رہتی ہے اور پڑھنے والے کا

یہ سوال زیادہ واضح اور زیادہ اہم بنتا جاتا ہے۔ اہم اس لحاظ سے کہ یہی سوال پڑھنے والے کو الجھن کشمکش اور تذبذب میں بھی مبتلا کرتا ہے اسی سے اس کے دل میں امید و بیم کی کیفیتیں بھی پیدا ہوتی ہے یہی سوال دل کی دھڑکنوں کو کبھی گھٹاتا کبھی بڑھاتا اور اسے اتار چڑھاؤ اور مدوجزر کے مزے چکھاتا، کرب و خلش میں مبتلا کرتا یقین اور بے یقینی کے جھکولے دیتا، شوق کو بیدار کرکے اسے تھپکیاں دیتا ہوا ایک ایسے مقام پر لا کھڑا کرتا ہے جہاں سوال اور اس سوال سے پیدا ہونے والے کئی ضمنی سوالوں کا جواب پا لینے کی آرزو اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے اور اعصاب کے تاروں میں ایسی کھنچن اور ایسا تناؤ پیدا ہو جاتا ہے کہ اگر فوراً جواب نہ ملے تو اعصاب کے یہ تار ایک جھٹکے سے ٹوٹ جائیں کہانی کی منطق واقعات کی اسی نفسیاتی ترتیب کا نام ہے یہ ترتیب زندگی کے واقعات سے مشابہ ہونے اور پوری طرح اس کی سچائی کے ڈھانچے میں ڈھلی ہوئی ہونے کے باوجود اس سے مختلف ہوتی ہے کہ یہی فرق اور اختلاف کہانی کی جان اور اس کی روح ہے۔

کہانی کی مسلسل زنجیر کا ایک سرا اور اس کی پہلی کڑی اس کی تمہید ہے اور اس تمہید کے متعلق کہانی کے بڑے بڑے فن کاروں نے جو بات کہی ہے وہ قطعاً غیر منطقی ہے ان کا کہنا ہے کہ کہانی سننے والا یا کہانی پڑھنے والا کوئی صاحب جب کہانی سننے اور پڑھنے بیٹھتا ہے تو اپنا وہ دل اور دماغ کہانی سنانے والے کے حوالے کر دیتا ہے اسے اس بات کی توقع نہیں ہوتی کہ کہنے والا مجھ سے جو بات کرے گا وہ حقیقت اور صداقت کے معیار پر پوری اترے گی اور اسے زندگی کی سچائی کی ترازو میں تولنا ضروری ہے اس وقت اس کا خانۂ دل ہر آنے والے مہمان کیلئے خالی ہے اور اچھی کہانی کہنے والا اس مروت سے پورا پورا فائدہ اٹھاتا ہے اس سے جس طرح کی بات چاہے کہتا ہے جو عام حالات میں کہی جائے تو سننے والا اسے فضول اور بے معنی کہہ کر اس کے آگے بڑھنے کا راستہ روک دے اس لیے اچھے قصہ گو جانتے ہیں کہ کہانی کی ابتدا کسی ایسی بات سے ہونی چاہیئے جو اپنی جگہ اہم ہو یا نہ ہو لیکن آنے والی اہم باتوں کی طرف اشارہ ضرور کرے وہ تمہید اچھی اور اس لیے کہانی کے منطقی تقاضوں کے مطابق ہے جو شوق کو جگائے اور اس شوق کی تسکین کا یقین دلائے ایسی تمہید زندگی کی سچائی سے دور اور خیال کی ساختہ پرداختہ ہو کر بھی صحیح تمہید ہے۔

کہانی کی تمہید جیسا کہ ظاہر ہے اس سفر کا آغاز ہے جسے قصہ گو اپنے مخاطب کے لیے طے کرتا ہے یا یوں کہیئے کہ اس طرح کا سامان مہیا کرتا ہے کہ کہانی پڑھنے کا یہ سفر دلچسپی اور لطف کے ساتھ کٹے اسے سفر کے کسی مرحلے پر تھکن کا احساس ہو اور نہ اس کے شوق منزل میں فرق آئے بلکہ ہو یہ کہ ہر بڑھتے ہوئے قدم کے ساتھ اس کی آتش شوق تیز سے تیز ہوتی رہے اور منزل مقصود تک پہنچنے کی چھپی ہوتی خوشی سفر کی ہر مشکل

کو آسان بناتی رہے۔ اس سفر کی راہ میں آنے والے کانٹوں کی ہر کھٹک ایک نئی لذت اور تازہ مسرت کا پیغام لے کر آتے یہاں
گویا کہانی اصل میں کہانی وہی ہے جو آغاز سے انجام تک دلچسپ بھی ہو اور حصول انبساط کا ذریعہ بھی۔ اس لیئے اس کی منطق کا سب
سے پہلا ضابطہ یہ ہے کہ کہانی لکھنے والا کہانی کی کڑیوں کو اس طرح جوڑے کہ دلچسپی اور انبساط
کا سلسلہ کسی جگہ ٹوٹنے نہ پائے۔ شوق کی چنگاری اس کہانی کے شروع میں چمکی ہے وہ آہستہ آہستہ ابھرے پھیلے شعلے بنے
اور اس کی لو برابر اونچی ہوتی رہے یہاں تک کہ کہانی ختم ہو تو اسے سننے والا یہ محسوس کرے کہ آسمان سے باتیں کرتے ہوئے اس
شعلے کی گرمی سے دل کو ٹھنڈک بھی پہنچتی ہے کہانی شروع ہو گئی اور اس طرح شروع ہوتی کہ سننے والے نے اس میں دلچسپی محسوس کی
تو قصہ گو کے سفر کی پہلی منزل کامیابی سے طے ہوئی بلکہ سچ تو یہ ہے کہ ایک مہم سر ہوتی لیکن اس مہم کے بعد کئی مہمیں اور ہیں کہ ان
کے سر کئے بغیر وہ دلچسپی قائم نہیں رکھی جا سکتی جس سے کہانی صحیح معنوں میں کہانی بنتی ہے۔ یہ ساری مہمیں ایک منصوبے کے تحت
ترتیب بھی دی جاتی ہیں اور ایک منصوبے کے مطابق سر بھی کی جاتی ہیں اور مزے کی بات یہ ہے کہ یہ سارا کا سارا منصوبہ
جس منطق کے اصولوں کے مطابق ترتیب پاتا ہے وہ عام منطق سے بالکل مختلف ہے لیکن عام منطق سے مختلف ہونے کے
باوجود حد درجہ موثر ہے اور یہی اس کے وجود کا جواز ہے۔

کہانی کے اس بے منطق منصوبے میں سفر کی تکمیل دقتوں، رکاوٹوں، پیچیدگیوں، الجھنوں، حادثوں اور سانحوں
کے بغیر نہیں ہوتی اس سفر میں پیچ در پیچ راستے آتے ہیں، دوراہے اور موڑ آتے ہیں اتار چڑھاؤ آتے ہیں اور خیال، یقین
بے یقینی، تذبذب، تامل، امید و بیم اضطراب سکون کے ہچکولے کھاتا شوق کے سہارے آگے بڑھتا رہتا ہے
اور بالآخر اس منزل مقصود پر پہنچتا ہے جسے ہم کہانی کا خاتمہ کہتے ہیں۔ کہانی خواہ خوشی پر ختم ہو یا غم پر کہانی سننے اور
پڑھنے والے کو صرف اس صورت میں تسکین پہنچاتی ہے کہ یہ انجام منطقی ہو ——— اس معنی میں منطق
جس میں ہم اس لفظ کو اس کے انتہائی رسمی سیاق میں استعمال کرتے ہیں کہانی کا انجام صرف اس صورت میں قابل
قبول ہوگا اور موثر بھی کہ وہ بعض واضح مقدمات یا صحیح قسم کے صغریٰ و کبریٰ سے پیدا ہو لیکن بات جب مقدمات
تک یا صغریٰ و کبریٰ تک پہنچتی ہے تو کہانی لکھنے والے کے ساتھ اس کا انداز بدلتا رہتا ہے ———
اس اجمال کی تفصیل بڑی مزیدار ہے

کہانی کی بنیاد واقعات پر ہوتی ہے اور یہ واقعات زندگی کے واقعات سے ملتے جلتے ہیں لیکن کہانی کے واقعے
اور زندگی کے واقعے میں ایک بڑا فرق ہے اور اسی فرق سے کہانی کی منطق اور زندگی کی منطق کے درمیان فرق
پیدا ہوتا ہے کہانی لکھنے والا زندگی پر گہری نظر رکھے بغیر اور زندگی بسر کرتے ہوئے لمحے کو کہانی کا لمحہ

بغیر کہانی کا مسالہ جمع نہیں کر سکتا لیکن زندگی پر اس کی یہ نظر اس غرض سے نہیں ہوتی کہ اسے وہاں جو کچھ نظر آیا ہے اس سے کہانی کا جو ڈھانچہ تیار کرے یا زندگی کے معمول واقعات میں سے اسے جو واقعہ غیر معمولی معلوم ہوتا ہے اسے کہانی بنائے قصہ گو زندگی کو اس نظر سے دیکھتا ہے کہ زندگی میں اسے جو کچھ دکھائی دیتا ہے اسے دیکھ کر ایک نیا واقعہ ترتیب دے بلکہ ایک نیا واقعہ ایجاد کرے بہت سے واقعات میں سے مختلف چیزیں تلاش کر کے ان کی مل جل بنیاد پر ایک نیا واقعہ کھڑا کر دے یہ صحیح ہے کہ قصہ گو زندگی کی طرف اس لیے دیکھتا ہے ـــــــــــ کہ اسے کہانی کے لیے واقعے کی تلاش ہے لیکن زندگی میں اسے جو کچھ ہوتے دکھائی دیتا ہے یا جو کچھ عام طور پر ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے کہانی اس واقعے میں نہیں، اس کے پس پردہ چھپے ہوئے واقعے میں ہے کہانی لکھنے والے کی باریک نظر ہمیشہ اسے غیر معمولی حقیقت تک پہنچاتی ہے جو معمولی حقیقت کے پیچھے چھپی ہے۔ اس چھپی ہوئی حقیقت کو دیکھ سکنا اور اسے دیکھ کر باہر لانا ہی اس کی کامیابی ہے او ہنری نے ایک موقع پر کہا تھا کہانی وہاں ہرگز نہیں ہوتی جہاں بظاہر اس کے ہونے کا امکان ہے اور ہوگو کا یہ کہنا بھی شاید یہی مفہوم رکھتا ہے کہ سب سے دلچسپ وہ دیوار ہے جس کے پیچھے کچھ ہو رہا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ زندگی کا وہ واقعہ کہانی کی اساس نہیں ہے جو پیش آ چکا ہے کہانی کا اصل مواد تو وہ واقعہ ہے جو پیش آنا ممکن ہے! کہانی لکھنے والے کے دل میں یہ سوال ہرگز نہیں پیدا ہونا چاہیے کہ ایسا ہوا تھا؟ اس کا سوال تو یہ ہے کیا ایسا ہو سکتا ہے! کہانی کی منطق یہ کہتی ہے کہ جو قصہ گو اس سے زیادہ دلچسپ اور اس سے زیادہ مؤثر کہانیاں اختراع نہیں کر سکتا جیسی زندگی میں پیش آتی ہیں یقینی ہے کہ کچھ عرصے بعد اس کا خزانہ خالی ہو جائے گا اور کسی قیمت پر بھی کوئی کہانی اس کے ہاتھ نہیں آئے گی کہانی سننے والے اور پڑھنے والے کی دلچسپی کے لیے بیان کی جاتی ہے اور یہ بات بڑی منطقی ہے کہ جو کچھ زندگی میں پیش آ چکا ہے اس میں کوئی نیا پن نہیں اور چونکہ نیا پن نہیں اس لیے دلچسپی نہیں

لیکن اس نئے پن کی تلاش میں کہانی لکھنے والوں سے ایک غلطی اور ہوئی ہے اور اس غلطی ہونے کی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے کہانی کی منطق کو اپنا راہنما بنانے کے بجائے عام فلسفیانہ منطق سے کام لے کر یہ سوچا ہے کہ زندگی میں جہاں کہیں کوئی ایسا واقعہ ملے جو معمولی واقعات سے بالکل مختلف ہو اور کبھی کبھی اتنا مختلف ہو کہ سننے والا اسے سنے تو اسے اس کے سچ ہونے کا یقین نہ آئے اس طرح کا واقعہ سچ ہونے کے باوجود کہانی کے ضابطہ اخلاق میں جھوٹا اور ناقابل قبول ہے کہانی سننے والے کی منطق بھی اس جگہ صرف اس سوال کا جواب چاہتی ہے کیا ایسا ہو سکتا ہے؟ یا ایسا ہونا ممکن ہے؟ اس سوال کے جواب میں اس سے یہ کہا جائے کہ ایسا ہوا تھا اسے مطمئن نہیں کر سکتا اس لیے کہ جن کہانی لکھنے والوں نے عجیب الوقوع واقعات کو کہانی کی بنیاد بنایا ہے انھوں نے سچ کا ساتھ دینے کے باوجود اچھی کہانی نہیں لکھی، اچھی کہانی تو صرف وہ ہے جو سننے والے کو اچھی لگے اور اس معاملے کی حقیقت کی ایسی منطق کے

مقابلے میں جو ناقابلِ فہم اور ناقابلِ یقین ہو اسے قیاس کی وہ منطق زیادہ عزیز ہے جو قابلِ فہم اور قابلِ یقین ہو اور جو ذہن کا اختراع ہونے کے باوجود اپنے سچ ہونے کا یقین دلاتی ہو اور سچ ہونے کا یقین دلاتے ہوئے بھی دلچسپ اور مزیدار ہو یہی وجہ ہے کہ کہانی کو دلچسپ اور مزیدار بنانے کے لیے کہانی لکھنے والا اور اس کے آغاز اور انجام کے درمیان میں آنے والے حصوں میں ایک ایسی ترتیب قائم کرتا ہے جو ہر دفعہ نئی ہوتی ہے اور ہر چند زندگی کے معمولی تجربوں سے مشابہ اور قابل ہوتے ہوئے ان سے مختلف ہوتی ہے۔

کہانی شروع ہوتی ہے اور آہستہ آہستہ ایک خاص سمت میں چلنا شروع کر دیتی ہے پڑھنے والا اس کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور اس امید اور یقین کے ساتھ اسے پڑھتا ہے کہ بہت جلد اس کے سامنے کوئی ایسی بات آئے جو اس سے پہلے اس کے مشاہدے اور تجربے میں نہ آئی ہو۔ لکھنے والا اگر زیادہ دیر تک کہانی کو اس سمت میں چلاتا رہے جدھر اس نے چلنا شروع کیا تھا تو پڑھنے والے کو بے چینی شروع ہو جاتی ہے اس لیے کہ اس طرح ایک مقررہ متعینہ بنی ہوئی اور سیدھی سادی ڈگر پر چلتے رہنے میں کوئی ایسی بات نہیں جس کی خاطر وہ آگے پڑھنے پر آمادہ اور مجبور ہو اس لیے کہانی کو شروع ہونے کے تھوڑی ہی دیر بعد واقعے کا ایک جگہ آکر رک جانا یا شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہو کر ٹھٹک کر رہ جانا کہانی کی منطق کے نقطۂ نظر سے اشد ضروری ہے۔ کہ اس کا اس طرح رکنا اور پھر اچانک ایک نئے رخ پر چلنا ہی کہانی کی دلچسپی کی بنیاد ہے واقعہ کے اس طرح رک جانے کو ایک معمولی سی رکاوٹ یا وقفے کے بعد آگے بڑھنے کو کہانی کے منطقی ضابطے میں اس لیئے اہمیت دی گئی ہے کہ رکاوٹ کا یہی نقطہ یا ٹھہراؤ یا معمولی سا وقفہ یا لمحہ پڑھنے والے کے سکون میں وہ ہلکا سا اضطراب پیدا کرتا ہے جسے فن نے شوق کا نام دیا ہے کہانی میں اسی ٹھہراؤ، وقفے، رکاوٹ الجھن، خلش یا اضطراب کے بعد دل کی کوئی دھڑکن اندر ہی اندر سرگوشی کے انداز میں یہ سب سوال کرتی ہے کہ اب کیا ہوگا؟" یا، "دیکھیں اب کیا ہو؟" اندر ہی اندر ایک خاموش سوال پیدا کرنے والی اس منزل کو کہانی کے فن میں ... [illegible] کہا گیا ہے خلش یا اضطراب پیدا کرنے والے اس لمحے کو زندگی کی سچائی میں کوئی یقینی جگہ نہیں زندگی نہ اس کی پابند ہے نہ اس کی محتاج زندگی میں ایسے لمحات کا وجود محض اتفاق یا حادثے پر منحصر ہے کہانی میں اسے جان بوجھ کر ایک واضح منصوبے اور عمر بھی منطق کے تحت جگہ دی جاتی ہے اور پڑھنے والا اسی منطق کے زور پر کہانی کے اگلے حصوں کی طرف قدم بڑھاتا ہے۔ یہ جاننے کی خواہش کہ آگے کیا ہوگا اسے آگے چلنے پر اکساتی اور مجبور کرتی ہے اسے بالکل اندازہ نہیں ہوتا کہ آگے کیا ہونے والا ہے لیکن اس کا دل یہ جاننے کے لیئے بے قرار ہو جاتا ہے کہ کیا ہونے والا ہے وہ قیاس سے کام لیتا ہے لیکن اس تذبذب سے اس کا دل دھڑکتا رہتا ہے کہ خدا جانے یہ قیاس غلط

یا سمیع اس کے دل میں ہلکا سا خوف بھی ہوتا ہے اور ہلکی سی امید بھی اور امید اور بیم کی اسی کیفیت سے کہانی کے اگلے سفر میں دلکشی دلآویزی پیدا ہوتی ہے کہانی suspense کے اضطراب انگیز لمحات سے گزر کر ایک نئے موڑ کی طرف مڑتی اور ایک نئے رخ کی طرف چلنا شروع کرتی ہے کہانی آگے بڑھتی ہے اور پڑھنے والے کے تذبذب میں یقین کا ایک ہلکا سا رنگ پیدا ہوتا ہے اس رنگ میں رفتہ رفتہ شوخی آتی ہے قیاس میں پڑے ہوتے پردوں میں ایک پردہ اٹھتا ہے اور امید کی ہلکی ہلکی کرنیں خوف کے اندھیرے کو ہلکا ہلکا کرتی ہیں اور پڑھنے والے کے دل میں چھپی ہوئی باتوں کے جاننے کا شوق اور تیز ہوتا ہے۔ شوق کی یہ مہمیز قیاس اور تخیل کو ابھارتی اور انہیں شوق کی سرحدوں تک پہنچانا چاہتی ہے لیکن کہانی لکھنے والے کو اس کے فن کی منطق نے اس راز سے آگاہ کر دیا ہے کہ یقین کا رنگ اختیار کرتا ہوا تذبذب، قیاس اور تخیل کو ابھار کر یقین کی منزل تک پہنچانے کی آرزو کرنے والا شوق اور خوف کے پردوں کو چیرنے والی امید کی کرن اگر ایک خاص حد سے بڑھ جاتے تو کہانی کا سارا طلسم ٹوٹ جائے گا۔ اور پڑھنے والے کے لیے اس میں بالکل کشش باقی نہیں رہے گی اس لیے اس نے اپنے فن کے منصوبے میں ایک منزل اور بنائی ہے یہ منزل اصطلاح میں (CRISIS) ہیجان یا بحران کی منزل کہلاتی ہے کہانی یہاں پہنچتی ہے تو پڑھنے والے کے وہ تمام خوشگوار منصوبے ایکا ایکی ختم ہو کر رہ جاتے ہیں جو گمان اور قیاس کو یقین کی طرف لے جا رہے تھے —————— خوف اور اندیشے کو توڑنے کی جد و جہد کرنے والی کرنیں گھبرا کر پیچھے کی طرف آ رہی تھیں اور واقعے کی رفتار میں جو رکاوٹ اس مرتبہ پیدا ہوتی ہے وہ اتنی شدید معلوم ہوتی ہے کہ آنے والا واقعہ گزرے ہوئے واقعات کا لازمی نتیجہ معلوم ہو پڑھنے والا crisis کی خلش اضطراب اور بے چینی کے احساس کے باوجود یہ ہرگز نہ سوچے کہ یہ صورت حال محض اتفاق سے یا کہانی لکھنے والے کی غیر منطقی اور غیر معقول مرضی اور پسند نے پیدا کی ہے

suspense اور crisis کہانی میں تذبذب اور اضطراب کے دو اہم مرحلے ہیں یہ دو مرحلے ہیں یہ دو مرحلے کہانی پڑھنے والے کے لیے کہانی کے سفر کو گوارا اور دلچسپ اور روح پرور بناتے ہیں یہ دونوں مرحلے شوق کو تیز اور تیز کرنے کے مرحلے اور بہانے بناتے ہیں ان دونوں مرحلوں کے درمیان پڑھنے والے جذبات میں اتار چڑھاؤ اور مد و جزر کی کیفیتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں کبھی تذبذب بڑھتا ہے اور یقین ہی کی جگہ لینے لگتا ہے کبھی دل پر یاس کی تاریکی چھا جاتی ہے اور کبھی امید کی ایک کرن اس اندھیرے کو ہلکا کر دیتی ہے دل ہے کہ کبھی بھنور میں پھنستا ہے اور کبھی اس میں سے نکل جاتا ہے لیکن کہانی کہانی میں فرق ہے بعض کہانیاں ایسی ہیں کہ ان میں تذبذب اور اضطراب کا یہ اتار چڑھاؤ بار بار پیدا ہوتا ہے امید و بیم کی یہ کش مکش پیہم جاری رہتی ہے بے یقینی اور بے یقینی اور بے یقینی

میں سے کبھی ایک اور کبھی دوسرے کو غلبہ حاصل ہوتا ہے اور کہانی پڑھنے والے کو کشاں کشاں اپنے ساتھ لے کر آگے بڑھتی رہتی ہے یہاں تک کہ ایک مقام ایسا آتا ہے جب صبر و ضبط کی طنابیں ٹوٹنے لگتی ہیں دل کی دھڑکن آخری دھڑکن محسوس ہوتی ہے اور آنسو آنکھوں میں تڑپ کر رہ جاتے ہیں ——— یہ منزل کہانی کا climax اس کا انتہا اور نقطہ عروج ہے کہ اس کے فوراً بعد انجام آتا ہے اور اعصاب کی کھنچن دور ہونے لگتی ہے دل کی ضربیں دھیمی ہو جاتی ہیں اور آنکھوں میں تڑپنے والے آنسو دل کی ٹھنڈک بن جاتے ہیں کہانی لکھنے والے نے کہانی شروع کرتے وقت جس شوق کو بیدار کیا تھا اسے تسکین حاصل ہو جاتی ہے کہانی کے دوران میں جو بار بار سوال پیدا ہو رہے تھے ان کا جواب مل جاتا ہے یہاں اگر کہانی کی منطق قصہ گو سے سوال کرتی ہے کہ انجام نے بار بار پیدا ہونے والے سوالوں کا جو جواب دیا ہے کیا وہ زندگی کی عام اور سیدھی سادی اور فلسفی کا سلسلہ در سلسلہ مرتب اور منظم منطق کے مطابق ہے؟ کیا کہانی پڑھنے والا اس جواب سے مطمئن ہے؟ کیا وہ یہ سمجھتا ہے کہ کہانی کا طرب خیز اور غم انگیز انجام ان مقدمات کا بدیہی اور لازمی نتیجہ ہے جو کہانی لکھنے والا اتار چڑھاؤ کی صورت میں قائم کرتا رہا تھا؟ کہانی کا انجام یا اختتام کہانی کے سفر کی وہ آخری منزل ہے جہاں پہنچ کر مسافر پورے آرام کی نیند سونا چاہتا ہے اور یہ نیند صرف اس صورت میں ممکن ہے کہ انجام کی بنیاد سچائی اور دیانت داری پر ہو کہانی کے حسن میں سچائی اور دیانت داری کی کسوٹی اس کے سوا اور کچھ نہیں کہ اس میں واقعات جہاں آکر ٹھہرے ہیں اور کرداروں کو جس حالت میں دکھایا گیا ہے اس کیلئے کہانی کے گزرے ہوئے حصوں میں پورا جواز موجود ہو۔

کہانی کو ایک خاص طرح شروع کر کے قاری کو کہانی کی طرف متوجہ کرنا اس کے ابتدائی حصے کو اتنا دلچسپ بنانا کہ پڑھنے والا تمہید کے بعد بھی شوق کے ساتھ آگے بڑھے تو ایک ایسا مقام آئے کہ کہانی ایک جگہ رک کر کسی دوسری طرف رخ کرے اور یوں قاری کو کہانی کی طرف متوجہ کرنا اس کے ابتدائی حصے کو اتنا دلچسپ بنانا کہ پڑھنے والا تمہید کے بعد بھی شوق سے ساتھ آگے بڑھے تو ایک ایسا مقام آئے کہ کہانی ایک جگہ رک کر کسی دوسری طرف رخ کرے اور یوں قاری کے دل میں ایک ہلکا سا مذبذب پیدا کر کے اسے اس بات کی طرف مائل کرے کہ کہانی کو اور آگے پڑھے کہانی کے اس مختصر سے وقفے نے اور اس کی رفتار کے ایک نئے رخ نے اس کے دل میں جو سوال پیدا کیا ہے وہ اس کے جواب کی جستجو میں شوق اور مذبذب کے ساتھ کہانی کے کرداروں کا ہم سفر ہو اس سفر میں امید و بیم کی جو کیفیتیں ابھرتی اور ڈوبتی رہتی ہیں خوف اور اندیشے سے دل میں جو دھڑکنیں پیدا ہوتی اور تیز ہوتی رہتی ہیں اور اندیشے کبھی گھٹ کر اور کبھی بڑھ کر شوق کی لے میں جو اتار چڑھاؤ پیدا کرتے رہتے ہیں ان سب کو اس طرح باہم مربوط کرنا کہ ان میں سے کوئی چیز بے محل معلوم ہو نہ خیز منطق قصہ گو کی فن کاری کے کرشمے ہیں یہ فن کاری ہر کہانی میں ایک نئی صورت اور نیا رنگ

اختیار کرلیتی ہے اور ہر صورت اور ہر رنگ میں جب ختم ہوتی ہے تو پڑھنے والے کو مطمئن اور مسرور کر جاتی ہے کہانی کو فن کا ایک ترشا ترشایا پیکر بنانے کے ساتھ ساتھ اسے منطقی حیثیت سے قابلِ قبول بنانے میں قصہ گو کو اس منطق سے کام لینا پڑتا ہے جو قصہ گو کی پوری شخصیت میں ڈوب کر اور رچ کر وجود میں آتی ہے محض قصہ گو کا ذہن نہیں بلکہ غور و فکر کے علاوہ احساس اور جذبے کی شدت اور تخیل کی رنگینی یہ سب چیزیں پوری طرح شیر و شکر اور ہم آہنگ ہو کر قصے کی ترتیب میں حصہ لیں تو قصہ پڑھنے والے کی فکری اور جذباتی دونوں ضرورتوں کو پورا کرتا ہے اور ذہن اور قلب دونوں کے لیئے اطمینان اور سکون کی صورت پیدا ہوتی ہے۔

قصہ گو کہانی کا مواد اپنے گرد و پیش کی زندگی سے حاصل کرتا ہے وہ کہانی دوسروں کے درد و غم اور راحت و مسرت کی کہانی ہوتی ہے لیکن اس جگ بیتی کو کہانی لکھنے والا جب تک آپ بیتی نہ بنالے جب تک دوسروں کے رنج و راحت رنج و راحت سمجھ کر انہیں اپنے اوپر طاری نہ کرے اس وقت تک نہ کہانی میں تاثر پیدا کر سکتا ہے اور نہ سچائی اور نہ منطق کا رنگ اس لیے وہ مشاہدے کی مدد سے کہانی کا مواد جمع کرتا ہے فکر کے ذریعے اس مواد میں وسعت اور پھیلاؤ پیدا کرتا ہے اور تخیل کی مدد سے اسے ایک نئی ترتیب دیتا اور اس کے پیکر کو نظر نواز اور دل آویز پیکر کی ترتیب و تشکیل میں اس کی منطق صرف جذبات کی پابند ہوتی ہے۔ اس ترتیب کا مقصد ایک خاص تاثر پیدا کرنا ہے اور تاثر فراہم کیئے ہوئے اجزاء کو ایک نئے انداز سے جوڑ کر پیدا کرتا ہے اس نئے انداز سے بنائے ہوئے پیکر میں کیا چیز کام کی ہے اور کیا چیز کام کی نہیں اس کا فیصلہ اس لیے ضروری ہے کہ حسن کی کشش کا تمام تر انحصار صحیح تناسب ہی پر ہے اور اس بات کا فیصلہ اس منطق کی مدد سے ہوتا ہے جو دماغ کی نہیں قلب و نظر کی پیداوار ہوتی ہے۔ فکر کی نہیں جذبے اور تخیل کی ساختہ پرداختہ ہے یہ منطق جمع کیے ہوئے مواد میں سے کچھ کے پڑھنے اور اور کچھ کے چھوڑ دینے کے اصول پر کاربند ہوتی ہے اور ہر کہانی میں ترک و اختیار کے اس عمل کی نوعیت جداگانہ اور منفرد ہوتی ہے۔

کہانی کو آغاز سے انجام تک پہنچانے تک کہانی کہنے والا اسے سسپنس (SUPENSE) اور (CRISIS) کے جن مرحلوں سے گزرتا چلتا ہے ان میں بعض موقعے ایسے آجاتے ہیں کہ اگر وہ کہانی میں باقی رہ جائیں تو فن کی ساری منطق کا شیرازہ بکھر کر رہ جاتے اور وہ اثر جو آہستہ آہستہ ابھرتا اور ایک دھیمی اور منظم رفتار سے تکمیل تک پہنچتا ہے تاثیر کے لیئے تڑپتا کسمساتا رہ جاتے اس لیے کہانی لکھنے والے کو راستے میں آنے والی ان رکاوٹوں کو دور کرنا پڑتا ہے اور اس طرح دور کرنا پڑتا ہے کہ اس کے سوا کسی اور کو ان کے وجود کا احساس تک نہ ہو اس بات کا ایک پہلو اور بھی ہے جو ایک لحاظ سے تو زمانے کی منطق کا ساتھ دیتا ہے اور ایک دوسرے لحاظ سے عام منطق کو ٹھکرا کر فن کی منطق کو اپناتا

ہے کہانی لکھنے والا اپنی کہانی کو شروع سے آخر تک دلچسپ بنانے اس کی دلچسپی کو قائم رکھنے اور بڑھانے کو اپنا فنی منصب بتاتا ہے اور اس لیے آغاز سے انجام تک پورے سفر کا منصوبہ تیار کرتا ہے یہ منصوبہ گویا ایک طرح کا خاکہ ہوتا ہے کہ اس میں رنگ بھر دیئے جائیں تو کہانی مکمل ہو جائے گی یا ایک ڈھانچہ ہوتا ہے کہ اس بنیاد پر کہانی کی پوری عمارت کھڑی ہوتی ہے یہ بات منطق کے عین مطابق ہے لیکن فن کی منطق اور کہانی کی منطق کا مطالبہ یہ ہے کہ جب کہانی کا نقش مکمل ہو جائے یا اس کی عمارت بن کر تیار ہو جائے تو پڑھنے والے کو یہ شبہ بھی نہیں ہونا چاہیئے کہ کہانی کا جو نقش یا اس کی جو مکمل عمارت اس کے سامنے ہے اس کے پیچھے کوئی خاکہ اور ڈھانچہ بھی تھا کہانی لکھنے والا اگر صرف پہلی منطق کو مانے اور دوسری کی طرف سے روگردانی کرے تو اس کے فن کا سارا سودا خسارے کا سودا بن جاتا ہے اور اچھا فن کار چونکہ اپنے سودے میں خسارہ اٹھانے کا قائل نہیں اس لیے وہ پہلی منطق کی پابندی کرنے سے بھی زیادہ دوسری منطق کے اشاروں پر چلتا ہے اور نقصان اٹھانے کی جگہ نفع کماتا ہے اور یہ نفع ہے قاری کی خوشنودی اس کی تسکین، اطمینان اور منطقی آسودگی۔

کہانی کے فن یا اس موقع پر یوں سمجھیے کہ کہانی کی منطق اپنے رسیا سے دو مطالبے اور کرتی ہے اور یہ مطالبے کرنے میں اس کی پروا نہیں کرتی کہ اہلِ منطق اس پر ہنسیں گے ایک بات جو شاید کان میں کہنے کی ہے یہ ہے کہ کہانی میں اہم لمحوں سے زیادہ اہم اور نازک وہ لمحے ہیں جو اہم نہیں معلوم ہوتے یہ لمحے ہیں جن کی آڑ میں فن چھپا ہوا ہے ان لمحوں کی اہمیت اور نزاکت کو پہچاننے والا فن کار ہی بڑا فن کار ہے بڑا اس لیے کامیاب وہی ہے دوسروں کے لیے گرویدگی کا سرمایہ وہی مہیا کرتا ہے اور ان کی نظر اسی طرف رہتی ہے جدھر افسانہ نگار چاہتا ہے کہ وہ رہے دوسرا مطالبہ اس مطالبے سے بڑا بھی ہے اور زیادہ اہم بھی ہر کہانی کسی نہ کسی مقصد سے لکھی جاتی ہے ہر کہانی کا ایک موضوع ہوتا ہے اور کہانی کہنے والا اسے آہستہ آہستہ نمایاں کرتا اور ایک موثر انجام تک پہنچاتا ہے کہانی ختم کر چکنے کے بعد اگر کہانی پڑھنے والے کے دل پر اس موضوع کی اہمیت نقش کی طرح بیٹھ نہیں گئی تو کہانی ناکام رہی کہانی لکھنے والے کے لیے اس احساس میں سخت اذیت ہے کہانی کی زبان سے کہانی لکھنے والا۔ جو بات کہلوانا چاہتا تھا اگر کہانی وہ بات کہے بغیر رخصت ہو گئی یا چلتے چلتے کوئی اور بات کہہ کر غائب ہو گئی تو فن کار کا سارا فن نقصان کے کھاتے میں چلا گیا اس اذیت سے بچنے کے لیے کبھی کبھی قصہ گو یہ کرتا ہے کہ وہ کہانی کے ہر مرحلے پر اپنے موضوع اور مقصد کو یاد رکھے اور قاری کو بار بار اس کا احساس دلاتا رہے یہ بات بڑی معقول اور منطق کے ضابطوں کے عین مطابق ہے لیکن معقولیت اور منطق کے ضابطے کی یہ پابندی کہانی کی منطق کے خلاف ہے کہانی ۔ ا تو کبھی کہانی لکھنے والے

سے یہ کہی ہے کہ کہانی شروع کرنے سے پہلے اچھی طرح سوچ لو کہ تمہاری کہانی کا موضوع کیا ہے کہانی کا خاکہ یا ڈھانچہ تیار کرتے وقت اس موضوع کو کہانی کے ایک ایک خط اور ایک ایک گوشے کے ساتھ پیوست کر دو لیکن کہانی لکھنا شروع کر دو تو یہ بات بالکل بھول جاؤ کہ تمہاری کہانی کا موضوع کیا ہے کہانی لکھنے والے نے کہانی کا منصوبہ بناتے وقت فکر و خیال کے سارے مرحلوں پر اگر اپنے موضوع کو سامنے رکھا ہے تو کہانی لکھتے وقت اسے ذہن میں رکھنا نہ صرف یہ کہ غیر ضروری ہے بلکہ فن کے نقطہ نظر سے مضر بھی اس طرح کی کہانی میں لچک باقی نہیں رہتی اور ذرا سے کھچاؤ یا تناؤ سے بھی تاثیر کے رشتے ٹوٹ جاتے ہیں اور اس لیے اس نازک [illegible] پر بھی کہانی کی منطق سے رشتہ جوڑنا پڑتا ہے درحقیقت فن کار کے لیے یہ رشتہ سب سے اہم ہے اور اس رشتے کو اہم سمجھنے والے کے سامنے اس منطق کے بعض ایسے ضابطے ہیں کہ جنہیں کسی قیمت پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

کہانی کی اس منطق کا تقاضہ یہ ہے کہ اس کی بنیاد دلچسپی پر ہو اس لئے بعض اوقات جو کچھ منطق کی نظر میں بے معنی اور مضحکہ خیز ہے یہاں بامعنی بھی ہے اور اہم بھی یہ منطق دلچسپی پیدا کرتی ہے اسے قائم رکھتی ہے اسے بڑھاتی ہے اور کہانی ختم کرنے کے بعد بھی جاری رہتی ہے اس منطق کا کام شوق کو بیدار کرنا اور اسے زیادہ سے زیادہ اکساتا اور اسے تسکین پہنچانا ہے یہ منطق معقولیت اور نفسیاتی احساس کی پابند ہو کر کبھی کبھی اس سے منہ موڑ لیتی ہے یہ منطق ذہن کو منطق کی طرف سے ہٹا کر خیال اور جذبے کی طرف لے جاتی ہے اور یہ کام اس ہوشیاری اور چابکدستی سے انجام دیتی ہے کہ ذہن کو منطق سے دور ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا یہ منطق فلسفیانہ منطق کو محترم سمجھنے کے باوجود سر اطاعت صرف اسی منطق کے سامنے خم کرتی ہے جو پہلی منطق سے بلند تر اور نازک تر بھی ہے اور زیادہ موثر بھی اس منطق کا نام فن کی دنیا میں شاعرانہ منطق ہے اور کہانی کہنے والا گھوم پھر کر اس منطق کے پاس آتا اور اسی سے مشورے طلب کرتا اور اسی کے دیئے ہوئے مشوروں پر عمل کرتا ہے۔

مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر

ممتاز شیریں

چیخوف اور موپاساں۔ مغربی افسانے کے ذکر کے ساتھ فوراً یہ دو بڑے نام ہمارے ذہن میں آتے ہیں۔ یہ دو نام۔ جو آج بھی مختصر افسانے کی تاریخ میں سب سے اہم مانے جاتے ہیں۔ اور سچ پوچھیے تو صحیح معنوں میں جدید مختصر افسانے کا آغاز چیخوف اور موپاساں ہی سے ہوتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ٹالسٹائی نے ایک مرتبہ چیخوف کو داد دیتے ہوئے کہا تھا "چیخوف روسی موپاساں ہے"۔ ٹالسٹائی نے تو یہ لقب ازراہ تحسین عطا کیا تھا۔ لیکن آج، نصف صدی بعد، دونوں فن کاروں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ان کی ادبی حیثیت کو جانچا جائے تو بہت ممکن ہے، ہمیں یہ شبہ ہو کہ آیا چیخوف کے لیے "روسی موپاساں" لکھنا باعث تحسین ہے یا موپاساں کے لیے یہ زیادہ باعثِ فخر ہوگا۔ اگر موپاساں کو "فرانسیسی چیخوف" کہا جائے۔

بہرحال وقت کے اعتبار سے موپاساں کو چیخوف پر تھوڑی سی اولیت حاصل ہے اور خود چیخوف کو موپاساں کی حقیقت نگاری پسند تھی۔ اپنے ایک افسانے (A WOMAN'S KINGDOM) میں انھوں نے موپاساں کا ذکر یوں کیا ہے (اس افسانے کا ایک کردار ایک دوسری کردار انیا سے کہتا ہے):

"موپاساں! عزیزمن موپاساں کو پڑھو۔ اس کے ایک ایک صفحے میں روئے زمین کی ساری دولت سے زیادہ تول ہے۔ اس کی ہر سطر میں ایک نیا افق ہے..... نرم و نازک روحانی محسوسات کے ساتھ ساتھ، طوفانی ہیجان خیز جذبات۔ شیطانی شہوت، نازک ریشوں کا جال۔"

اور انیا اس لفاظی کی دھند کے پرے صرف ایک چیز دیکھ رہی تھی۔ زندگی، زندگی، زندگی! موپاساں کے ہاں زندگی ہے۔

"زندگی موپاساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے۔"

"چیخوف زندگی سے بھی بڑھ کر ہے، کیونکہ وہ زندگی کا عطر ہے"۔

موپاساں براہِ راست بات کہنے کا عادی ہے۔ صاف، سیدھے، تیز اور تند انداز میں۔ موپاساں نے یوں افسانے تخلیق کیے جیسے صفائی سے زندگی کے ٹکڑے کاٹ لیے جائیں۔ چیخوف نے جیسے زندگی سے پرے ہٹ کر کہیں دور سے، ایک ترچھے زاویے سے زندگی کو دیکھا۔ یونہی بظاہر بے خیالی میں غیر اہم سیدھے سادے واقعات سمیٹ لیے اور انہیں بغیر کسی شعوری قرینے اور ترتیب کے اپنے افسانوں میں پیش کر دیا۔ لیکن ان افسانوں میں زندگی یوں سمٹ آئی جیسے ان میں زندگی کا عطر نچڑ گیا ہو۔

موپاساں کے افسانوں میں تیز، بھڑکیلے جذبے ہیں، عمل ہے، تیزی ہے، آگ ہے۔ چیخوف کے افسانے ایک "مدھر" "تمثیلی فضا" میں ملفوف ہوتے ہیں۔ ان میں عمل کے ساتھ ساتھ کیفیات اور احساسات ہیں۔ نازک گہرا احساس اور سارے افسانے پر کہرے کی طرح چھایا ہوا دھیما دھیما غم اور لطیف مایوسی۔

FAGNET نے یہ بات موپاساں کی اہمیت کو نظر انداز کرتے ہوئے کہی ہے، اور ان معنوں میں کہ زندگی اور حقیقت کو، جیسی کچھ وہ نظر آتی ہے، بالکل اسی طرح پیش کر دینا مہمل انکاری ہے، اور موپاساں کا اپنا کوئی فلسفہ، کوئی تصورِ حیات نہیں تھا۔ جو حقیقت میں اور معنی پیدا کر سکے۔ لیکن اسی بات کو ہم تعریفی معنوں میں بھی لے سکتے ہیں کہ زندگی موپاساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی تھی۔

* ولیم جرارڈ: "چیخوف"

موپاساں کے پاس "جسم" ہے، چیخوف کے پاس "روح"۔ یعنی موپاساں کے ہاں وہ فطری، ہیجانی جذبات اور PASSIONS ہیں۔ جن کا تعلق جسم سے ہے اور چیخوف کے ہاں انسانی روح کی ہیں۔

موپاساں کے ہاں حقیقت سخت ٹھوس شکل میں ملتی ہے، چیخوف کے ہاں یہ ایک روشن، سیال، بہتی ہوئی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

موپاساں نے گویا تیز، گاڑھے رنگوں کی مصوری کی، چیخوف کے رنگ ہلکے، نرم اور لطیف ہوتے ہیں۔ SUBTILITY چیخوف کے فن کا کمال ہے۔

چیخوف اور موپاساں، ایک روسی دوسرا فرانسیسی، دو بڑی قوتیں ہیں۔ جو مغربی افسانے پر، لہٰذا ہمارے افسانے پر بھی اثر انداز ہوئیں۔ دونوں برابر کے قد کے تھے، اگر ایک طرف چیخوف کے اچھے افسانوں ؎

؎ THE PARTY, THE STEPPE, WARD NO. 6, THE DAR,

LING اور TEH SCHOOL MISTRESS کو رکھا جائے تو یہ فیصلہ کرنا مشکل ہوگا کہ
کس کا پلہ بھاری ہے۔ دونوں افسانہ نویسی میں نئے اور نرالے طرز کے بانی اور موجد تھے۔ برعظم کے افسانوی
ادب پر دونوں کا اثر برابر کا تھا۔ مگر دونوں کا اثر اپنی نوعیت میں متوازی نہیں مختلف بلکہ بڑی حد تک متضاد
تھا کیونکہ دونوں صاحب طرز ادیب تھے اور مختلف طرز کے ادیب۔

چیخوف اور موپاساں کا ہمارے افسانوی ادب پر بھی زبردست اثر پڑا ہے۔ افسانے کے یہ دونوں طرز'
جن کے یہ دو استادانِ فن موجد تھے۔ اور جنہیں انھوں نے تکمیل تک پہنچایا بھی تھا۔ شروع ہی سے ہمارے
افسانوی ادب میں رواج پائے، بلکہ ان دو مختلف طرز کے افسانوں کے سرفہرست نظر دوڑائیں تو ہم اپنے
ادب میں بھی ایک موپاساں اور ایک چیخوف کو ڈھونڈ ہی نکالیں گے۔

موپاساں کو پہنچاننے میں تو ھمیں چنداں دقت نہ ہوگی۔ کیونکہ بھلا موپاساں کے طرز کا افسانہ نگار ہمارے
ہاں منٹو کے سوا اور کون ہو سکتا ہے؟

چیخوف کی البتہ جھلکیاں کئی ایک ادیبوں میں ملتی ہیں، مثلاً بیدی، حیات اللہ انصاری، محمد حسن عسکری
اور غلام عباس خصوصیت سے چیخوف کے افسانوں کی فضا، رنگ اور لہجہ بیدی کے ہاں پائے جاتے ہیں۔
منٹو اور بیدی، جو صفِ اول کے افسانہ نگار ھیں، ان دونوں کی تحریروں میں ہم وہ فرق واضح پائیں
گے۔ جو چیخوف اور موپاساں کا فرق ہے۔ فن شخصیت کا اظہار ہے۔ موپاساں اور چیخوف (اسی طرح منٹو اور
بیدی) انسان کی حیثیت سے ایک دوسرے سے بہت مختلف تھے، چنانچہ فن کار چیخوف اور فن کار موپاساں کا
فرق اسی فرق کا پرتو ہے۔

منٹو اور بیدی کا فرق چیخوف اور موپاساں کی طرح رویے کا فرق ہے۔ منٹو کا رویہ اگر سنکی نہیں تو اپنے
دوسرے دور کے افسانوں میں، جب منٹو کو انسان کی انسانیت پر مکمل اعتماد تھا، وہ سنکی بالکل نہیں رہا) ایک
حد تک ساری ضرور ہے۔ زندگی اور انسان کو اور دیکھنا پہنچاننے میں منٹو کا رویہ موپاساں کی طرح تقریباً ساری
ہے۔ اس کے خلاف بیدی کا نہایت ہی ہمدردانہ اور مشفقانہ، جیسے چیخوف کا۔

گو چیخوف کی نظر میں بھی زندگی میں اتنی ہی تنوطیت ہے کہ کوئی ادب تنوطیت میں زندگی کا مقابلہ نہیں
کر سکتا اور اس نے کہا تھا[1] "NO LITERATURE COULD OUTDO REAL LIFE IN CYNICISM"
لیکن چیخوف کی نظر ایک معالج کی نظر تھی[2] ایک معالج کے لئے دُنیا میں کوئی چیز گندی نہیں۔ ایک ادیب کو چاہیے

کو اپنے داخلی، ذاتی نقطہ نظر کو چھوڑ کر ایک معالج کی سی معروضیت برتے اور اور یہ سمجھنے کی کوشش کرے کہ کوڑے کے ڈھیر بھی لینڈ سکیپ میں اتنی ہی اہمیت رکھتے ہیں اور انسان کے برے، وحشی، ہیجانی جذبات بھی اتنے ہی فطری ہیں جتنے اچھے اور نیک جذبات۔"

موپاساں کی نظر زندگی اور انسانی سیرت کو جانچنے میں بہت تیز تھی۔ لیکن موپاساں کی پیش کش میں خارجیت، علیحدگی اور معروضیت تھی۔ ایک فن کار کی علیحدگی اور معروضیت چیخوف میں بھی تھی۔ وہ لکھتے ہوئے اپنے موضوع میں ڈوب ڈوب جاتا تھا۔ اپنے کرداروں کے جذبات و احساسات اور کیفیات کو اپنے آپ پر اس طرح طاری کر سکتا تھا۔ جیسے وہ خود اس تجربے سے گزر رہا ہو۔ انسان کی حیثیت میں وہ اپنے کرداروں میں گھل مل جاتا تھا۔ لیکن ایک فن کار کی حیثیت میں علیحدگی برابر قائم رکھتا تھا۔ جو ایک بڑے فن کار میں ہونی چاہیئے۔ معالج کے رویے میں ہمدردی کے ساتھ وہ سائنسی معروضیت بھی درکار ہے جو ایسے مرض کا صحیح تجزیہ کرنے اور اس کا علاج کرنے میں مدد دیتی ہے۔ چیخوف کی یہی ہمدردی نے کبھی وقت اور جذباتیت کی شکل اختیار نہیں کی۔ چیخوف اور موپاساں ہیں وہ دونوں باتیں ایک ساتھ موجود تھیں۔ جو ای۔ ایم۔ فارسٹر کی رائے میں ایک ادیب میں ایک ساتھ ہونی چاہیئں، یعنی جذبہ، علیحدگی اور معروضیت۔

زندگی کو دونوں نے سمجھا تھا۔ انسانی زیست اور انسانی سیرت کی پیچیدگی، تنوع اور رنگارنگی دونوں کے حیطۂ نظر میں تھی۔

چیخوف نے زندگی کو بڑی آگاہی سے سمجھا۔ اس میں انسانوں کو سمجھنے کی بے پایاں صلاحیت تھی، انسانی سیرت کا عکس اتارنے کی نادر قدرت اور ہمدردی اور رحم کا بے پناہ جذبہ۔

موپاساں کو پڑھنے کے بعد بھی مجموعی طور پر انسان کی یہ تصویر مرتب ہوتی ہے کہ انسان میں بدی ہے، بدصورتی ہے، غلاظت اور حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے۔

منٹو کے ہاں، خصوصیت سے منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں، انسان کی یہی تصویر مرتب ہوتی ہے۔ منٹو کے موضوعات بھی موپاساں کی طرح انسان کے وحشیانہ، ہیجانی جذبات سے تعلق رکھتے ہیں۔ جنس، شہوانیت، ظلم، ایذادہی، قتل وغیرہ۔ تیز ہیجانی جذبات، غیر معمولی واقعات اور غیر معمولی انوکھے کرداروں کے ساتھ منٹو نے چونکا دینے والے افسانے تخلیق کئے۔ بیدی کے ہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات اور طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں۔ روزمرہ کے معمولی سے معمولی واقعات عام جذبات و احساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی

لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں چیخوف کا سا سلیقہ ہے اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دلکش بنا دیتی ہے۔ چنانچہ ان کے مشہور افسانے "گرم کوٹ" کو لیجیے۔ اس افسانے کے متعلق یہ افواہ پھیلائی گئی کہ یہ گوگول کے "اوورکوٹ" کا چربہ ہے۔ مجھے تو اس میں گوگول والی کوئی بات نظر آئی۔ البتہ نچلے متوسط طبقے کے ایک معمولی گھر اور اس کے افراد، ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں، محبتوں، دکھ درد اور مصیبتوں کی سچی، نرم، لطیف، ہمدردانہ پیش کش میں چیخوف کا رنگ چھایا نظر آتا ہے۔ یا پھر "لاجونتی" میں عورت کی شبیہہ دیکھیے۔ اس افسانے میں جو فسادات سے متعلق اپنے انداز کا یکتا افسانہ ہے، عورت کی روح کے نازک تاروں کو کس طرح چھوا گیا ہے! لاجونتی کا شوہر ایک سیوک ہے اور اغوا شدہ عورتوں کو واپس لے آنے اور ان کے رشتہ داروں سے اچھا سلوک کروانے کی اس نے مہم اٹھا رکھی ہے۔ انسانی ہمدردی سے اس کا دل معمور ہے۔ وہ دل جو خود چوٹ کھایا ہوا ہے، کیونکہ اس کی بیوی بھی اغوا کر لی گئی ہے۔ وہ جب اسے واپس مل جاتی ہے وہ اس سے اتنا نرم سلوک کرتا ہے جیسے وہ کانچ کی بنی ہوئی ہو اور ٹوٹ نہ جائے، جیسے وہ لاجونتی ہو۔ اس کے پہلے ہی چوٹ کھائے ہوئے دل کو ٹھیس نہ پہنچے اور اس کی زخمی روح تڑپ نہ اٹھے۔ اس کے واپس ملنے کے بعد وہ اپنی بیوی کو دیوی پکارتا ہے۔ اور دیوی ہی سمجھتا ہے اور لاجونتی چاہتی ہے وہ اسے دیوی نہ سمجھے ایک کمزور عورت ہی سمجھے اغوا کے دوران میں اس پر جو بیتی تھی اسے سننے سے یوں گریز نہ کرے۔ اسے سن کر اس کے دل کا بوجھ ہلکا کرے اور اس کی زخمی روح پر مرہم رکھے۔

بیدی کے "لاجونتی" میں بھی وہی چیخوفی کیفیت پائی جاتی ہے۔ چیخوف کا فن ایک طرح سے انسانی نفسیات کا فن ہے۔ لیکن نفسیاتی ان معنوں میں نہیں ہے۔ جن میں پروست کا فن نفسیاتی کہا جاتا ہے، بلکہ روح پر چھایا ہوا ہلکا سا غبار، درد کی ہلکی ہلکی ٹیسیں، وہ ناقابل عبور خلیج جو انسان انسان کے درمیان حائل ہے، ساتھ ساتھ رہتے ہوئے بھی وہ دوری، وہ بے گانگی، وہ ناقابل بیان تنہائی جو انسان اپنے وجود اور اپنی روح میں محسوس کرتا ہے۔

لاجونتی بھی یہی تنہائی اپنی روح میں محسوس کرتی ہے۔

بیدی کے ہاں عورت یا لاجونتی ہے یا "گرم کوٹ" کی محبت کرنے والی بیوی شمی یا "گرہن" کی ستائی ہوئی ہندوستانی عورت ہولی۔

منٹو کے ہاں وہ سوگندھی ہے، نیلم ہے، کلونت کور ہے، موزیل ہے: اپنے تیز جذبات کے ساتھ

جاندار، پھڑکتی ہوئی! جس کے بیان میں وہی موپاساں والی کیفیت پائی جاتی ہے کہ اس تجویز کا کاغذ تک، جس پر اس کا ذکر ہو، تازہ، گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔

"ہتک" کی سوگندھی میں منٹو نے بھی طوائف کے اندر چھپی ہوئی عورت کو پایا ہے۔ اور اس کی روح کی چھوا ہے۔ لیکن سوگندھی بھی ایک فطری عورت ہے۔ تیز جذبات والی، جو سیٹھ کی "ہنہ" کی توہین کا بدلہ مادھو کی توہین کرکے لیتی ہے! اپنے جذبات کا بخار اس پر نکالتی ہے اور آخر میں سارے مردوں سے نفرت کے اظہار کے طور پر اپنے خارش زدہ کتے کو پہلو میں لپٹائے سو جاتی ہے۔

منٹو کے ایک تازہ افسانے " سڑک کے کنارے" میں البتہ عورت کی روح ہی روح ہے، ایک عورت، ایک ماں کی زخمی، تڑپتی ہوئی روح! لیکن منٹو نے اس افسانے میں بھی ایسا موقع پیدا کیا ہے کہ اس روح میں ایک طوفان ہے، ایک ہلچل مچی ہوئی ہے۔ اس کے برخلاف لاجونتی کی روح میں ہلکی ہلکی ٹیسیں ہیں۔ جنہیں وہ خاموشی سے چپ چاپ برداشت کرلیتی ہے۔

چیخوف کی ڈارلنگ بھی منٹو کے ہاں جانکی بن جاتی ہے۔

اور نچلے طبقے کا وہ سیدھا سادہ کردار، جو بیدی کے (رحمان کے جوتے) میں ہے، منٹو کے ہاں "نیا قانون" کا اُستاد منگو بن جاتا ہے۔

موضوع اور بنیادی رویئے کے فرق کے علاوہ انداز پیش کش اور افسانے کی ٹیکنیک میں بھی موپاساں اور اور چیخوف کے طرز الگ الگ ہیں۔

موپاساں کے افسانے زندگی سے کاٹے ہوئے ایسے ٹکڑے ہیں جو بذات خود مکمل ہیں۔ ان میں ایک پلاٹ ہوتا ہے، ایک آغاز، ایک وسط، ایک ایسا منتہی جو افسانے کو واقعی اختتام تک پہنچائے یا ایک ایسا چونکا دینے والا موڑ جس سے ایک ضرب کے ساتھ داستان کے ٹوٹ جانے کا احساس ہو۔ موپاساں کا افسانہ مناسب تراش، خراش، تعمیر اور نقش کے ساتھ مکمل مختصر افسانہ ہے۔

چیخوف کی حقیقت نگاری، جیسا کہ ولیم جرارڈی نے لکھا ہے۔ گوگول، ترگنیف، دستاوسکی، اور ٹالسٹائی کی حقیقت نگاری کی ارتقائی صورت ہے۔ حقیقت نگاری در اصل زندگی کے خاص خاص اور نمایاں خط و خال کو اخذ کرنے سے عبارت ہے ورنہ آرٹ کے فریم کے باہر زندگی، ایک بے کراں سمندر ہے۔ مبہم، دھندلی، بغیر کسی تشکل، بغیر کسی ہیئت کے ایک بے پایاں وسعت۔ چیخوف کے افسانوں میں زندگی ایک

خاص ہیت کی قید و بند میں جکڑی نہیں جاتی۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ چیخوف کے افسانے تکنیک اور ہیت سے بالکل بے نیاز ہوتے ہیں۔ بلکہ یہ کہ ان میں ہیت برتتے ہوئے بھی محسوس نہیں کی جاسکتی۔

چیخوف کا فن اشارہ کا فن ہے۔ چیخوف کے افسانوں کے اختتام کسی بات کو انجام تک نہیں پہنچاتے، افسانے کے آخر میں چیخوف جیسے کچھ کہتے کہتے رک سا جاتا ہے اور ہمیں حیران چھوڑ کر ہم سے رخصت ہوجاتا ہے بات ادھوری دیکھ کر پہلے تو ہم کچھ سمجھ نہیں پاتے۔ لیکن پھر ہمیں کوئی اہم، معنی خیز اشارہ، کوئی گہری حقیقت چھپی ہوئی مل جاتی ہے۔ جس سے افسانے کا انجام خود بخود ہمارے ذھن میں تشکیل پاجاتا ہے۔ چیخوف کے افسانوں میں یہ ادھورے رہ جانے کا احساس ہمیں ایک اور شدید احساس دلاتا ہے۔ کہ خارجی واقعات جو پیش آتے ھیں دراصل بہت معمولی، غیر اہم اور چھوٹے چھوٹے ذریاتی ھیں اور حقیقت کا، جسے زندگی کہتے ھیں، محض ایک چھوٹا سا جزو ھیں۔ کوئی چیز بذاتِ خود مکمل نہیں۔

چیخوف کے افسانوں میں شعریت بلکہ تغزل کی سی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اور چیخوف کے افسانوں میں ترتیب اور تشکیل کا انداز موسیقی کا سا ہے۔

موپاساں کا افسانہ ہمارے ادب میں اپنی مکمل ارتقائی صورت میں (اسی طرز کا افسانہ او ہنری جیسے افسانہ نگاروں کے ہاں اپنی خام، معمولی صورت میں ملتا ہے) منٹو کا افسانہ ہمارے ہاں منٹو کے سوا کسی اور ادیب نے موپاساں کے طرز کو اس کامیابی سے نہیں اپنایا۔

نہیں معلوم منٹو نے موپاساں کے اثر کو شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں۔ منٹو کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ منٹو کو بذاتِ خود موپاساں یا کسی بھی مغربی ادیب کے اثر سے انکار تھا۔ یہ منٹو کی انا تھی (اور یہ انا منٹو کو جاتی بھی تھی) جو کسی کے اثر سے سراسر منکر تھی (اور یہ قرین قیاس ہے کہ منٹو نے پہلے پہل رسالوں کے روسی اور فرانسیسی نمبر مرتب کرتے ہوئے مغربی افسانے کے اثر کو قبول کیا ہوگا۔ چنانچہ منٹو کے ایک آدھ افسانے میں گورکی کا اثر بھی ملتا ہے۔ دیوندر ستیارتھی نے اپنے منٹو پر طنزیہ افسانے "نئے دیوتا" میں یہ ظاہر کیا ہے کہ منٹو پر سامرسٹ مام کا بہت زیادہ اثر تھا۔ بلکہ مام سے زبردست ادبی عقیدت تھی۔ ممکن ہے۔ موپاساں کا اثر بالواسطہ مام کے ذریعے پڑا ہو۔ کیونکہ سامرسٹ مام موپاساں کے عقیدتمندوں اور مقلدوں میں سے ھیں۔
بہرحال منٹو پر موپاساں کا اثر شعوری ہو یا غیر شعوری، براہ راست ہو یا بالواسطہ منٹو موپاساں کے اس قدر قریب پہنچ گیا، جہاں تک سامرسٹ مام کی بھی رسائی نہ ہوئی۔

منٹو نے بھی موپاساں کی طرح زندگی کا زہر اس طرح چکھا تھا کہ اس کی تلخی کام و دھن سے اتر کر قلب و روح تک پہنچ گئی۔ لیکن پھر بھی منٹو نے موپاساں کی طرح ہمیں یہی احساس دلایا کہ انسان میں بدی ہے، بدصورتی ہے، گندگی ہے، حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے۔

منٹو کو پڑھتے ہوئے بھی ہمیں وہی احساس ہوتا ہے جیسے موپاساں کے متعلق چیخوف کے ایک کردار کو ہوا تھا۔ "جیسے اپنا صرف ایک ہی چیز دیکھ رہی تھی:-

زندگی، زندگی، زندگی، منٹو کے ہاں زندگی ہے!

زندگی منٹو کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے!

چیخوف کا اثر بھی ہمارے افسانہ نگاروں نے شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں؟

چیخوف کا اثر سارے مغربی افسانے پر اتنا زبردست تھا کہ JAMES T. FARREL اپنے مضمون THE LEAGUE OF FRIGHTENED PHILISTINES میں لکھتے ہیں کہ چیخوف کی کہانیوں کا انگریزی میں ترجمہ مختصر افسانے کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے، اور اگر کوئی ایک واحد اور زبردست اثر امریکہ، انگلستان اور سارے برعظم کے افسانوی ادب پر پڑا ہے۔ تو چیخوف کا اثر ہے۔ ہمارے ہاں چیخوف کا اثر نمایاں اور واضح طور پر کسی ایک افسانہ نگار میں ظاہر نہیں ہوا (جیسا کہ موپاساں کا منٹو میں) لیکن یہ زیادہ وسیع اور گہرا ہے۔ اور ایک UNDERCURRENT کی طرح بہتا ہے۔

بیدی کے افسانوں کا رنگ اور لب ولہجہ چیخوف کا سا ہے، خواہ یہ اثر شعوری ہو یا غیر شعوری، اور محمد حسن عسکری نے، جو ہمارے ان معدودے چند ادیبوں میں سے ہیں۔ جنہوں نے مغربی ادب کو پوری طرح سے سمجھا ہے، چیخوف کے شعوری اثر کا اعتراف کیا ہے۔

حسن عسکری اپنے مجموعے "جزیرے" کے دیباچے میں کہتے ہیں۔

"ایک چیز کے حسن کو میں نے واقعی اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے۔ اور اتنے شدید طور پر کہ اس احساس کی لرزش جب چاہوں اپنے اندر پا سکتا ہوں۔ اور وہ چیخوف کا افسانہ "اسکول مسٹرس" ہے یہ خالص موسیقی ہے اور میں اس کوشش میں ہوں کہ یہی نغمگی اپنے افسانوں میں پیدا کر سکوں۔ میرا افسانہ "حرامجادی" چیخوف کے اسی افسانے سے متاثر ہے۔ اس میں کچھ ہے۔ تو اسے جمال۔ ہم نشیں کا عکس ہی سمجھیے؛ اور اسی طرح "چائے کی پیالی" کا خیال بھی مجھے چیخوف کے "اسٹیپ" سے پیدا ہوا تھا۔ لیکن حقیقت یہ

کہ حسن، معنوی ہو یا حسن۔ صوری۔ سب روح کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔"

کرشن چندر کا "حسن اور حیوان" بھی چیخوف کے THE STEPPE کی طرز پر لکھا گیا ہے اور کامیاب کوشش ہے۔ اس زمانے میں جب کرشن چندر نے پہلے پہل لکھنا شروع کیا تھا اور جو ہمارے نئے ادب اور افسانے کا ابتدائی زمانہ تھا

کرشن چندر نے مغربی افسانے سے متاثر ہو کر کئی ایک نئے تجربے کئے، بلکہ ان کا ہر افسانہ ایک نیا تجربہ ہوتا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دور میں کرشن چندر نے بعض بہت اچھے افسانے لکھے۔ چنانچہ "حسن اور حیوان"، "پورب دیس ہے دلی"، "دو فرلانگ لمبی سڑک"، "زندگی کے موڑ پر"، "گرجن کی ایک شام"، "ان داتا" اور "بالکونی" آج بھی کرشن چندر کے بہترین افسانے ہیں۔

کرشن چندر کے پاس ذہانت تھی، کسی چیز کا فوری اثر قبول کر لینے والا مزاج، ایک زود نویس، تیز رفتار قلم، چلتی ہوئی رنگین زبان جس سے انہیں اظہار میں کوئی مشکل نہ ہوتی تھی، لہٰذا وہ جس مغربی افسانے سے بھی متاثر ہوئے۔ اسی طرز کے افسانے کو فوراً اردو میں منتقل کیا۔ اس سے میرا مطلب یہ نہیں کہ کرشن چندر کے افسانے مغربی افسانوں کے چربے ہوتے تھے، بلکہ یہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ مختلف طرز کے مغربی افسانوں سے بیک وقت اثر قبول کریں۔ اور فوری طور پر انہیں اردو میں تخلیق کریں۔ اور یہی وجہ تھی کہ پڑھنے والوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لی۔ لیکن کرشن چندر کا رویہ ان دنوں بھی جب انھوں نے اپنے آپ کو کسی مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی سے وابستہ نہیں کر لیا تھا، ہمیشہ ایک صحافی کا سا رہا ہے۔ وہ کسی چیز کا اثر فوری لیکن وقتی طور پر قبول کرتے ہیں۔ فوری اظہار بھی ان کے لئے بہت آسان ہے۔ چنانچہ کرشن چندر سے یہ شاذ ہی توقع کی جا سکتی ہے کہ وہ کسی چیز کی تخلیق کرتے ہوئے اس کرب سے گزرے ہوں گے جسے " CREATIVE AGONY " کہتے ہیں یا جنھوں نے جس کی تخلیق کی ہے وہ روح کے سانچے میں ڈھلا ہے۔ گویہ حسیات اور جذبات کو ضرور متاثر کرتا ہے۔

کرشن چندر نے کسی ایک مغربی ادیب یا کسی خاص تحریک کا اثر یوں قبول نہیں کیا کہ وہ ان کی روح کی گہرائیوں میں اتر گئی ہو۔ بلکہ انھوں نے وقتی طور پر مختلف طرز تحریر اور مختلف مغربی رجحانات سے دلچسپی لی۔ حتیٰ کہ کوئی نیا تکنیک یا کسی اور طرح کا تجربہ کرنا ان کے لئے کھیل سا ہو گیا اور انھوں نے "ایک سریلی تصویر"

کیفیتیں اور ایک افسانے میں الفاظ بدل کر نئی زبان بنانے کا صوتی تجربہ بھی کیا۔ یہ نہیں کہ ہم میں کوئی جیمس جوائس ہوگا جو ایروکو (EARWKKER) کے خواب میں آفاقی اور کائناتی صوتوں کی تحویل کرے گا اور کسی FINNEGANS WAKE کے لئے ایک نئی زبان کی تخلیق کرے گا۔ کرشن چندر کی یہ کوشش تو بس ایک مذاق کی بات تھی اور یہ اپنی جگہ کوئی سنجیدہ کوشش ہی نہیں تھی۔ اسی طرح انھوں نے "غالیچہ" میں ایک پراسرار سی رمزیت پیدا کرنے کی کوشش کی جس میں کچھ تو ایڈگر ایلن پو کے پُراسرار افسانوں، مثلاً "PIT AND THE PENDULUM" کی سی ذہنی اذیت کی پیش کش تھی اور کچھ کافکا کے انداز کو اپنانے کی کوشش۔

کافکا کی گہری رمزیت اور کافکا کا انداز اگر ہمارے ہاں کسی ادیب میں ہے تو وہ احمد علی ہیں ہے۔ ممکن ہے احمد علی کافکا سے شعوری طور پر متاثر نہ ہوئے ہوں اور اظہار کی مطابقت ادبی مزاج کی مطابقت کا نتیجہ ہو چنانچہ ابھی ایک نئے فرانسیسی ادیب کی تخلیق "AMINDAB" کا کافکا کی تخلیقات سے موازنہ کرتے ہوئے ژاں پال سارتر نے لکھا ہے کہ مصنف کو خود کافکا کے اثر سے انکار ہے، بلکہ اس کا یہ کہنا ہے کہ جن دنوں یہ تحریر ہوئی اس نے کافکا کو پڑھا تک نہیں تھا۔ تو پھر ژاں سارتر کی رائے میں یہ مطابقت اور بھی حیرت انگیز ہے۔

کافکا کی جینئس کچھ ایسی غیر معمولی اور یکتا تھی کہ وہ ایک MYTH ہی بن رہا۔ عام ادیبوں کی رسائی سے بہت دُور، ایک مبہم کشش اور ترغیب۔ ژاں سارتر کے الفاظ میں۔

"HE REMAINED ON THE HORIZON A PERPETUAL TEMPTAION.

KAFKA COULD NOT BE IMITATED."

لہٰذا کافکا کی فکر سے مناسبت اور کافکا کا سا رمزی طریقۂ اظہار خواہ وہ شعوری ہو یا غیر شعوری، بہت بڑی بات ہے۔ اور ایک مشابہ جینئس کا تقاضا کرتی ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں میں احمد علی کی جینئس غیر معمولی ہے اور وہ ہمارے وقیع ترین افسانہ نگار ہیں گو وہ منٹو یا کرشن چندر کی طرح مقبولِ عام نہیں۔ منٹو کی تحریروں کی اپیل خاص و عام کے لئے یکساں تھی۔ لیکن احمد علی کی تحریریں اپنی نوعیت میں "ESOTERIC" ہیں، جنہیں معدودے چند، ادب کا صحیح ذوق رکھنے والے ہی پسند کر سکتے ہیں احمد علی کی رمزی تحریروں کے علاوہ دوسری تحریریں بھی ایک خاص پایا اور مقام رکھتی ہیں۔ لیکن احمد علی کا مخصوص لب و لہجہ اور رنگ رمزی اور فلسفیانہ ہے۔ رمزیت کو انھوں نے شروع ہی سے اپنایا تھا۔ نئے ادب کی سب سے پہلی کتاب "انگارے" میں بھی ان کے افسانے سرریلزم اور آزاد تلازم خیال کے مظہر تھے "پریم کہانی"

میں انھوں نے محبت کا فلسفہ پیش کیا۔ "قلعہ" میں سیاست کو بھی فلسفیانہ رنگ دیا۔ "گزرے دنوں کی یاد" میں انہیں وقت کی، ماضی کی پراسرار، حیران کن آواز آئی۔ ان کے یہ افسانے بڑی شدت اور گہرائیوں کے حامل ہیں۔

احمد علی کی جن تحریروں میں خاص طور پر کافکا کی رمزیت اور طریقۂ اظہار پایا جاتا ہے وہ "قید خانہ" "ہمارا کمرہ" اور "موت سے پہلے" ہیں۔ جن میں کافکا کے افسانوں سے نہیں بلکہ THE TRIAL اور THE CASTLE سے مناسبت پائی جاتی ہے۔ فکشن میں رمزیت کے پیشرو اگرچہ امریکی کلاسیکی ناول نگار ہرمن میل ول ہیں۔ (موبی ڈک) جن کے لئے ساری دنیا ہی ایک سمبل تھی۔ لیکن جدید رمزیت کا سرچشمہ کافکا ہی سے پھوٹا ہے کافکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوتِ تخیل بھی وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی کی حد تک لے جاتا ہے۔ جس میں تصورات ایسے ہوتے ہیں۔ جو جو ظاہری حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور ان کی اصلی فطرت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان میں ہمیں سطحی نہیں بلکہ عمیق گہری حقیقت ملتی ہے۔

"کاسل" تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کرب ناک جستجو بن جاتا ہے۔ ایک وجودِ مطلق کی جستجو؛ خدا اور انسان کے درمیان ایک صحیح رشتے کی جستجو؛ ایک صحیح طرزِ زندگی کی جستجو۔ کافکا کے اس تلاش کی راہیں بظاہر آسان ہونے کے باوجود اتنی دشوار گزار ہیں کہ انسان جیسے بھول بھلیوں میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

احمد علی کے "قید خانہ" میں ایک انسانی روح جکڑی ہوئی ہے۔ ایک قید کے اندر دوسری قید؛ دائرے تنگ ہوتے جاتے ہیں۔ گھٹن بڑھتی جاتی ہے۔ حتیٰ کہ انسان کا جسمانی وجود ہی ایک قید ہے۔ "قید خانہ" احساس مجسم بن گیا ہے۔ اس افسانے کا کردار ہی ایک حساس آدمی کا ذہن ہے۔ اس احساس کے زیرِ اثر نہ صرف ذہن سوچتا ہے اور آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر گیا ہے۔ ذہن، جسم و روح۔ سب اس کرب، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے ہوتے ہیں اور "موت سے پہلے" ایک طرح کا بھیانک رمزیہ خواب ہے۔ اس میں THE TRIAL کی کیفیت ہے۔

کافکا کا ایک "ماورائے ادراک حقیقت" پر ایمان تھا، حقیقت جس کی جستجو میں انسان ذہن و روح بھٹکتے ہیں۔ لیکن جو انسان کی رسائی سے بہت دور ہے۔

اسی حقیقت کی تلاش میں میل ول نے بحرِ بے کراں کی وسعتوں میں سفر کیا اور عمیق و عریض سمندر کو گنجِ معانی اور ان رازہائے سربستہ کا سمبل بنایا جن کی تلاش میں انسانی عقل بھٹکتی پھرتی ہے "موبی ڈک"

کے کپتان (اہب) کو اس بحرِ کراں میں اتنی دور کی سوجھی جہاں کسی اور سیاح کی رسائی نہ ہو، اور وہ ایک ناقابلِ شکست، ناقابلِ فہم، ایک OPAQUE دبیز سفیدی (جس کی سفید وھیل مچھلی سمبل ہے) سے ٹکرا کر فنا ہو گیا۔ میل ول کی PROPHECY میں ایک حقیقتِ مطلق کی جستجو اور زندگی کے معانی پانے کی کوشش انسان کو فنا تک لے جاتی ہے۔

اسی FATALITY کا احساس کافکا کے ہاں بھی ہے۔

جہاں احمد علی کے ادبی مزاج نے کافکا کی گہری رمزیت میں یگانگت محسوس کی وہاں عزیز احمد نے ایمل زولا کی نیچریت اور غیر مشروط حقیقت نگاری میں کشش پائی۔ لیکن زولا کی یہ نیچریت اور ریلزم NANA میں کچھ اور ہے EARTH میں کچھ اور۔ جب زولا نے NANA کے لئے ایک ایسی موت تجویز کی جس سے اس کے شفاف، بے داغ حسن پر اس کے گناہ کی گندگی اور باطن کی سڑاندھ اُبل پڑے تو زولا نے ایک سپتپلیٹ کے پاس سے چیچک کی کیس ہسٹری منگوائی اور ایک ایسے کیس کا خصوصیت سے بغور مطالعہ کیا، جس میں بدترین قسم کی چیچک سے موت واقع ہوئی تھی اور اس کیس کی ساری تفصیلات سے نانا کی موت کی تصویر کھینچی۔ ظاہر ہے کہ جب حقیقت نگاری اس حد تک STUDIED ہو تو اس میں فطرت کی بے پناہ 'غیر ارادی سی بے ساختگی کہاں پائی جا سکتی ہے؟ لیکن زولا کے EARTH میں فطرت نگاری اس بلا کی ہے کہ اس میں زندگی دھڑکتی، زرخیز دھرتی کی کوکھ سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

عزیز احمد فطرت نگاری کے قائل ہیں۔ واقعات اور کردار زندگی میں جیسے ہیں، جیسے گزرے ہیں انہیں اسی طرح پیش کرنے کی انھوں نے کوشش کی ہے۔ وقت کے سلسلے، واقعات کے تسلسل اور افسانے کی تعمیر میں بھی ان کا انداز فطری ہے۔ گو کبھی کبھی ان کی یہ حقیقت نگاری STUDIED معلوم ہوتی ہے۔

عزیز احمد کا اپنا کہنا ہے کہ وہ آلڈس ہکسلے سے بھی متاثر ہیں۔ ہکسلے، سائنسی علوم سے واقف، ذہین، سنجیدہ اور انٹلکچوئل ہکسلے کا رویہ ایک فن کار سے زیادہ ایک انٹلکچوئل کا ہے۔ فکشن ان کے لئے بعض خاص IDEAS اور اصولوں کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ ان کی تحریریں یا تو ALLEGORIES ہیں، جیسے THE BRAVE NEW WORLD — یا APE AND ESSENCE یا ان کے ناول NOVEL OF IDEAS کے تحت آتے ہیں۔ اور ان کے کردار مختلف خیالات اور تصورات کے مظہر ہوتے ہیں۔ چنانچہ ان کے "پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ" میں مارکس ریمپئن اور فلپ کوارلس خود مصنف

کی شخصیت کے دو رُخ ہیں جو مجسم کر دیئے گئے ہیں۔ ان کی منقسوم انا کے دو مظاہر ALTER - EGOS دو اصل کرداروں میں اتنا تفاوت نہیں ہوتا، دو کردار ایک دوسرے سے اتنے آزاد نہیں ہوتے، اتنے مکمل طور پر ایک دوسرے کی ضد نہیں ہو سکتے جیسے کہ فلپ کوارلس اور مارکس ریمپین ہیں۔ یہاں دو مختلف اور متضاد میلانات کو بڑھا چڑھا کر انہیں مجسم کر دیا گیا ہے۔ فلپ کوارلس کی عقلیت اور منطق حد سے تجاوز کر گئی ہے حتیٰ کہ اس کے فطری جذبات اور حس بھی عقل و دماغ کے تابع ہیں۔ اس کے برخلاف ریمپین آزاد فطری جبلتوں اور بے لگام ہیجانی جذبات کا نمائندہ ہے۔

اپنے تازہ ترین ناول "THE GENIUS AND THE GODDESS" میں ہکسلے نے اسی SPLIT CHARACTER اور ALTER-EGOS کی تھیم کو ایک ہی پس منظر میں پیش کیا ہے۔ INTELLECT اور INSTINCT کی وہی تکرار اور تضاد ہے لیکن یہاں "عقلیت" کا نمائندہ مرد ہے اور "جبلت" کی نمائندہ عورت۔ یعنی پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ کی وہ محبت کی پیاسی عورت، جو اپنے شوہر کی جذبات سے عاری نری عقلیت اور منطق سے تنگ آ گئی تھی اب محض SENSUALITY کی نمائندہ ہے، بنا دی گئی ہے۔ یہاں جینئس ایک PHYSICIST ہے اور GODDESS اس کی حسین بیوی جو اس کی جینئس کے لئے وجدان کی محرک ہے۔ یہ دونوں ایک نوجوان، معصوم، آئیڈیلسٹک رومانی لڑکے کے زاویۂ نظر سے دکھائے گئے ہیں۔ جو مرد کو اپنی INTELLECT کے ساتھ ایک جینئس اور ہیرو سمجھتا ہے۔ اور عورت کو اپنے حسن کے ساتھ ایک دیوی! وہ PHYSICIST کی "ہیرو ورشپ" کرتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی اس کی خوبصورت بیوی کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ دونوں کی ایک ساتھ پرستش کرتا ہے۔ لیکن آخر میں اسے دونوں سے ڈزالوشن ہوتا ہے کیونکہ یہ دونوں نامکمل تھے۔

آلڈس ہکسلے نے ان دو حدوں INTELLECT اور INSINCT کو مجسم پیش کر کے گویا دونوں قسم کی افراط و تفریط میں اعتدال اور توازن کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ عزیز احمد نے اسی طرح دو حدوں کے درمیان اعتدال اور توازن کی ضرورت کو "اور بستی نہیں یہ" میں ALTER— EGOS اور SPLIT CHARACTER کے ذریعے پیش کیا ہے۔ اور ہکسلے کی طرز پر ایک تجربہ کیا ہے۔ چنانچہ اس افسانے میں الف خاں اور بے خاں دو الگ الگ میلانات کے مجسم مظہر ہیں۔ یہ دونوں ایک دوسرے کی

پوری ضد تو نہیں لیکن ایک ہی کردار کے دو رُخ ضرور ھیں۔ ایک میں جبلت کی بے لگام تیزی اور افراط ہے دوسرے میں اعتدال اور توازن۔ اکثر کوئی عملی قدم اٹھانے سے پہلے اور ذھنی اور قلبی کشمکش میں دو آوازیں حصہ لیتی ھیں۔ بے خان الف خان کی دوسری آواز ہے۔ چنانچہ الف خان گویا جبلت ہے۔ اور بے خان ضمیر ہکسلے کے ہاں تو خیر بڑے کھلے طریقے پر ایک کردار کو دو کرداروں میں بانٹا گیا ہے۔ ورنہ یوں دیکھا جائے تو واقعی بڑے ادب میں کئی ایسی مثالیں ملتی ہیں جن میں یہ فرق ایک زیریں حقیقت ہے اور ایک کردار

دراصل ایک پیچیدہ، مکمل اور بڑے کردار ہی کا ایک جزو ہوتا ہے۔ چنانچہ پرومیتھیوس اور ایپیتھیوس دراصل ایک ہی ھیں۔ یہ دونوں ایک ہی بڑی شخصیت کے INTROVERT اور EXTRAVERT پہلو ھیں۔ (JUNG) میفسٹوفلس دراصل فاؤسٹ ہی کی شخصیت کا دوسرا یعنی EVIL رُخ ہے جو اس پر حاوی ہو جاتا ہے۔ اور یہ اوتھیلو کی شکی طبیعت ہی تو ہے۔ جو IAGO بن کر اسے اکساتی ہے۔ اور

ہکسلے کے شعوری اثر کے تحت اس خاص تجربے کے علاوہ عزیز احمد ہکسلے سے یوں بھی متاثر ھیں کہ ان کے ناول اور افسانوں کے STRUCTURE بھی IDEAS کے گرد کھڑے کئے جاتے ھیں۔ جو کبھی کرداروں کی بحث کے ذریعے پیش ہوتے ھیں کبھی کسی اور طریقے سے۔

اُوپر میں نے چند ایسے انفرادی اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ جہاں بعض خاص خاص مغربی ادیبوں کا اثر ہمارے افسانہ نگاروں پر انفرادی طور پر ہوا ہے۔ لیکن ہمارے صفِ اوّل کے افسانہ نگاروں میں بعض ایسے ھیں جن میں کسی خاص مغربی ادیب یا کسی خاص مغربی رجحان یا کسی خاص تحریر کا اثر واضح طور پر نمایاں نہیں ہے۔ لیکن ان کے افسانے پڑھ کر یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے مغربی ادب کو سمجھ کر پڑھا ہے اور اسے غیر محسوس طور پر اپنے اندر جذب کر لیا ہے۔ چنانچہ غلام عباس کے افسانوں میں کسی کا واضح اثر نظر نہیں آئے گا۔ لیکن ان کا ہر افسانہ پڑھتے ہوئے ھمیں یہ محسوس ہوتا ہے ہم کوئی بہت اچھا مغربی افسانہ پڑھ رہے ھیں۔ "آنندی" "حمام میں" "ہمسائے" "جواری" اور "سایہ" جیسے افسانے کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کی بہترین کوششوں کے ساتھ شمار ہو سکتے ھیں۔

مغربی ادب کا اثر ہمارے افسانے پر دو طرح سے ہوا ہے۔ ایک تو انفرادی اثر، یعنی انفرادی مغربی ادیبوں کا اثر ہمارے خاص خاص لکھنے والوں پر؟ دوسرا مجموعی اثر، یعنی مجموعی طور پر مغرب کے ادبی مزاج، مغرب

میں نئے نئے رجحانات اور نئی نئی تحریکوں کا اثر۔

افسانہ مغرب میں بھی سب سے نئی اور کم عمر صنفِ ادب ہے۔ اردو افسانے کی عمر تو بمشکل تیس پینتیس برس ہوگی۔ ہمارے ہاں افسانے کی پیدائش ہی اس وقت ہوئی جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرنے اور اس سے مستفیض ہونے لگے تھے۔ مغربی ادب کا مطالعہ، نیا شعور اور آگاہی سب سے زیادہ اسی صنف میں ظاہر ہوتے ہیں۔ کیونکہ مغربی ادب سے نئی نئی تحریکوں، رجحانوں، تکنیکوں اور نئے نئے طرز اپنانے کا شعور افسانے کے ساتھ ساتھ ہی پیدا ہوا اور ہمارے افسانے نے بھی مغربی افسانے کے دوش بدوش ہی ترقی کی منزلیں طے کریں۔

افسانے کے لئے ہمارے ادب میں کوئی روایت نہ تھی۔ افسانے کا ازلی ماخذ روایتیں ہیں۔ جو سب سے پہلے عبرانی، عربی اور یونانی میں پائی جاتی ہیں۔ اسی طرح کی الف لیلوی حکایتیں ہمارے ہاں قصہ چہار درویش اور حاتم طائی کی سی حکایاتی اور PICARESQUE قسم کی کتابوں میں نمودار ہوئیں لیکن یہ الگ الگ مختصر کہانیوں کی بجائے سفر ناموں اور ناولوں کی صورت میں پیش ہوئی تھیں۔

افسانہ یوں پریم چند سے شروع ہوتا ہے۔ لیکن پریم چند اور ان کے سکول کے افسانہ نگاروں، مثلاً سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی وغیرہ کے ہاں ناول اور افسانے کا فرق ابھی واضح نہیں ہوا تھا۔ اور ان دو صنفوں کے درمیان حدِ فاصل قائم نہیں ہوئی تھی۔ فرق صرف طوالت کا تھا۔ یعنی افسانہ ناول کے مقابلے میں مختصر کہانی ہوتا تھا۔ لیکن ایسی ہی بھرپور کہانی۔

پرانی صنفِ ناول اور نئی صنف افسانے کا یہ درمیانی وقفہ دوسرے ملکوں کے ادب میں بھی پایا جاتا ہے۔ ان دنوں افسانے مختصر افسانے نہیں کہانیاں کہلائے جاتے تھے۔ چنانچہ امریکی ادب ہی کی مثال لیجئے۔ میل ول نے اپنی کہانیوں کے مجموعے کو PIAZZA TALES کا نام دیا اور ہتھورن کی کہانیاں "دہرائی گئی کہانیاں" کے نام سے مشہور ہوئیں۔

پریم چند کے آخری دور کے بعض افسانوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انہیں جدید مختصر افسانے کی تکنیک اور مواد سے پوری آگاہی تھی۔ ان کا مشہور افسانہ کفن جدید افسانے کے معیار پر پورا اترتا ہے۔ اور شکوہ شکایت سارا ایک مانولاگ ہے۔

صحیح معنوں میں مختصر افسانے کا آغاز نئے ادب کی تحریک کے ساتھ ہی ہوا اور اسی تحریک کے ساتھ

ایک خاص آرٹ فارم کی حیثیت سے مختصر افسانے نے عروج پایا۔ نئے ادب کی سب سے پہلی ضبط شدہ کتاب انگارے گویا روایت سے بغاوت تھی۔ رشید جہاں نے اس میں عورت کی آزادی اور عورت کے حقوق کی پاسبانی کا مسئلہ پیش کیا۔ احمد علی نے آزاد خیال کو سرریلزم کے ذریعے پیش کیا۔ یعنی خیال اپنی اصلی شکل میں، جب کہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاقی پابندی یا رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے۔ چنانچہ سرریلزم کی اس تحریک سے، جو مغرب میں ۱۹۱۹ء میں شروع ہوئی تھی، اردو افسانے کے آغاز ہی میں احمد علی نے روشناس کرایا۔

اردو افسانے پر گو کئی مختلف مغربی تحریکیں اور ادبی رجحانات بیک وقت اثر انداز ہوئے لیکن نئے ادب یعنی ۳۶ و ۳۷ء کی تحریک میں، سماجی حقیقت نگاری سب سے نمایاں رجحان بن کر آئی۔ اس دور کی حقیقت نگاری میں معاشرتی مسائل کے علاوہ سیاسی مسائل کو بھی نمایاں دخل تھا۔ کیونکہ ہمارے ہاں کی ترقی پسند تحریک اسی کا حصہ تھی جو ایک آفاقی تحریک بن چکی تھی۔

سیاست اس دور میں زندگی کا بہت بڑا حصہ بن چکی تھی۔ یہ دو عظیم جنگوں کا درمیانی وقفہ تھا۔ ایک طرف، فاشیت سر اٹھا رہی تھی، دوسری طرف ادیبوں کے سامنے روس کا انقلاب اور نیا نظام تھا جس کے متعلق انہیں یہ الوژن تھا۔

BLISS WAS IT IN THAT DAWN TO BE ALIVE.

AND TO BE YOUNG WAS THE VERY HEAVEN. POPULAR FRONT.

بن چکا تھا۔ سپین کی خانہ جنگی میں ادیب بہ نفسِ نفیس حصہ لے کر جمہوریوں کا ساتھ دے رہے تھے۔ ایک زمانہ وہ بھی تھا، جب ژید کے پایہ کے ادیب بھی سیاست کا ساتھ دینے پر تیار تھے۔

ترقی پسند تحریک کے لئے وجدان کا سرچشمہ روس اور روسی ادب تھا۔ لیکن ہمارے ادیبوں نے عام طور پر ٹالسٹائی، ترگنیف، دستاوسکی یا چیخوف کی بجائے گورکی اور گورکی کے بعد کے ادیبوں سے زیادہ اثر لیا۔ ان دنوں ہمارے افسانہ نگار خصوصیت سے ۳۵ء کے انگریزی ادیبوں کے نیو رائٹنگ والے گروپ، آڈن، سپینڈر، اشرووڈ، جارج آرول، پریسٹلے سے متاثر تھے۔ ۳۵ء کے یہ ادیب جوئس، لارنس اور ورجینا وولف کے ردِعمل میں خارجی حقیقت نگاری کی تحریک لے کر آئے تھے۔ ہمارے ہاں نئے ادب کی حقیقت نگاری، ایک طرح سے نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم، مجنوں، گورکھپوری

وغیرہ کی رومان نگاری کا ردِعمل تھی۔ نیاز فتح پوری گروپ کے درمیانی رجحان کا اس وسیع تحریک سے کوئی خاص اور گہرا تعلق نہ تھا جسے مغربی ادب میں "رومانٹسزم" کہتے ہیں۔ چنانچہ انگریزی ادب میں انیسویں صدی کی رومانٹسزم یا فرانسیسی ادب میں CHIVALRY کا رومان۔

نئے ادب اور ۳۶ ء، ۳۷ ء کی تحریک کے ساتھ ادب برائے زندگی اور ادب اور انقلاب کی آواز اُٹھی۔ یہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری جیسے فنکاروں کی بھی آواز تھی۔ زندگی کو اپنی ساری حقیقتوں میں پیش کرنے کا رجحان اردو افسانے پر اس طرح چھا رہا تھا کہ ہمارے بہت سے اچھے افسانہ نگاروں کو REALISTS کے اسی گروہ میں شامل کیا جاسکتا ہے، منٹو، بیدی، حیات اللہ انصاری، رشید جہاں، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، خواجہ احمد عباس، بلونت سنگھ، قدرت اللہ شہاب، انور، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، ابوالفضل صدیقی، شوکت صدیقی، یہ طویل فہرست کبھی ختم نہ ہوگی۔

اپنے دور کے سیاسی اور سماجی مسائل کے علاوہ سماجی حقیقت نگاری کے جس خاص جز پر ہمارے ادیبوں نے توجہ دی وہ جنسی حقیقت نگاری تھی۔ منٹو، عصمت چغتائی، ممتاز مفتی اور عزیز احمد جنسی حقیقت نگاری سے اس طرح وابستہ ہوگئے کہ جنس کا موضوع ان کے لئے ایک OBSSESSION سا بن گیا۔

عزیز احمد کی رائے میں (ترقی پسند ادب) ہمارے جنس نگار ڈی۔ ایچ۔ لارنس سے متاثر ہوئے ہیں، بلکہ یہ کہ ان کی جنس نگاری ڈی۔ ایچ۔ لارنس کو ہضم نہ کرکے ایک کھٹّے ڈکار کی صورت میں نمودار ہوئی ہے۔ مجھے عزیز احمد کی اس رائے سے اختلاف ہے۔ یہ نہیں کہ ہمارے ادیبوں نے ڈی۔ ایچ۔ لارنس کو پڑھ کر ہضم نہیں کیا بلکہ ادیبوں نے سماج کو یوں عریاں کرنا چاہا کہ ساری ڈھکی چھپی گندگی باہر آئے۔ ان کی تحریریں سماج کی اخلاقی قدروں اور پابندیوں اور ان سے منتج سماج کی گری ہوئی جنسی حالت پر بھرپور طنز تھیں۔

ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے بھی سماج کی اخلاقی قدروں پر حملہ کیا تھا۔ اور انہیں ان بے جا پابندیوں اور مصنوعی قدروں اور سماجی انسان کی ریاکاریوں سے بے پناہ نفرت تھی۔ یہ نفرت ان کی گالزوردی پر تنقید سے ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن لارنس کا مقصد جنسی بے راہ روی اور گناہ کی زندگی پر تنقید نہیں تھی۔ بلکہ ایک صحت مند جنسی توازن کی تبلیغ۔ لارنس کی جنسی تحریروں میں جسمانی مظاہروں کے ساتھ ساتھ لطیف سے لطیف، نازک احساس کی عکاسی ہے اور جنس کی پیش کش ہیں، جو ان کی نظر میں "زندگی کی قوت" ہے

لارنس جسمانی لذت کے ساتھ حسن، مسرت، روشنی، قوت اور امن کا احساس دلاتے ہیں۔ لارنس نے جنس کو ایک فلسفہ بنا لیا تھا، بلکہ ایک مذہب کا درجہ دے دیا تھا۔ انھوں نے خود کو اس کا پیغامبر گردانا اور اور آخر میں اس کے، جیسا کہ مڈلٹن مرے نے اپنی کتاب SON OF WOMAN میں لکھا ہے۔ صلیب زدہ شمار ہوئے۔

فطری جبلت اور فطری زندگی کے PURITAN PROPHET کی حیثیت سے شاید لارنس اور منٹو میں تھوڑی سی مناسبت ہو۔ اپنے آخری ڈرامے "اس منجدھار میں" میں منٹو نے لارنس کی "لیڈی چیٹرلیز لور" والی تھیم کا استعمال کیا ہے۔ لیکن یہاں بھی منٹو کا رویہ اور پیش کش ڈی۔ ایچ۔ لارنس سے مختلف ہے۔

عزیز احمد کی جنس نگاری فرانسیسی جنس نگاروں سے زیادہ مناسبت رکھتی ہے۔ ممتاز مفتی نے مغرب کے جنسی ادب سے اثر نہیں لیا۔ بلکہ وہ براہ راست جنسی نفسیات کی طرف رجوع ہوئے۔

اس طرح کا خالص نفسیاتی افسانہ ہمارے ادب میں ایک انفرادی رجحان تھا۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ ممتاز مفتی نے بعض کامیاب نفسیاتی افسانے لکھے اور تحت الشعور کی بہت سی ڈھکی چھپی ان کہی حقیقتیں اجاگر کیں۔ لیکن ان کے بعض افسانوں، خصوصیت سے بعد کے افسانوں میں، یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ افسانہ ایک نفسیاتی کیس کے گرد بنا گیا ہے۔ "آپا"، "ماتھے کا تل"، "مورا" اور "دیوی" ان کے بہترین افسانے ہیں۔ ان میں نفسیات ایک زیریں حقیقت ہے اور ہلکے ہلکے نفسیاتی تجزیے کے ساتھ ہماری زندگی کی نازک اور سچی تصویریں کھینچی گئی ہیں۔

یوں انسانی نفسیات کی پیش کش ہمارے کئی ایک افسانوں میں ہوئی ہے۔ اور جنسی نفسیات کو منٹو اور عصمت چغتائی نے بھی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ چنانچہ منٹو کے افسانوں میں "دھواں"، "بلاؤز" اور "ٹھنڈا گوشت" وغیرہ جنسی نفسیات کی کامیاب مثالیں ہیں۔ اور عورت کے جنسی جذبے، جنسی اٹھان اور ارتقا اور نفسیات کو تو عصمت چغتائی سے بہتر کوئی ترجمان شاذ ہی مل سکے۔ عصمت نے بے باکانہ جرأت سے عورت کو پہلی دفعہ اصل روپ میں پیش کیا تھا اور اسی لئے عصمت کو ہمارے ادب میں ایک خاص مقام حاصل ہے۔

عصمت پر کسی خاص مغربی ادیب کا اثر پڑا ہے کہ نہیں؟ یہ اندازہ مشکل ہے۔ غالباً پطرس یا مجنوں

گورکھپوری نے لکھا ہے۔ کہ عصمت اپنے ڈراموں میں برنارڈ شا سے بہت متاثر ہیں اور اسی طرح کا WITTY طنزیہ مکالمہ انھوں نے استعمال بھی کیا ہے۔ لیکن جہاں تک ان کے افسانوں کا تعلق ہے (اور اور عصمت سب سے پہلے افسانہ نگار ہی ہیں) کسی خاص اثر کا ان میں اظہار نہیں ہوتا، یہ الگ بات ہے کہ وہ مغربی ادب میں جنسی حقیقت نگاری سے مجموعی طور پر متاثر ہوئی ہیں۔

آگے چل کر ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور نے بھی عصمت کی طرز اختیار کی۔ ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کا ادبی پایہ عصمت چغتائی کے برابر نہیں ہے۔ لیکن ہاجرہ اور خدیجہ نے عصمت کی طرز کے افسانوں میں بہت سے اضافے کیے۔ اور جنسی حقیقت نگاری سے ہٹ کر بھی انھوں نے اپنے موضوعات کو وسعت دی اور معاشرتی حقیقت نگاری کے دوسرے پہلوؤں کی بھی اپنے افسانوں میں ترجمانی کی۔

جس طرح ہاجرہ اور خدیجہ نے عصمت چغتائی کی طرز اختیار کی قرۃ العین حیدر نے حجاب امتیاز علی سے مطابقت محسوس کی اور پہلے پہل انھوں نے حجاب امتیاز علی کے رنگ میں افسانے لکھنے شروع کیے۔ جناب حجاب امتیاز علی کے افسانے کچھ GOTHIC قسم کے پراسرار رومان ہوا کرتے تھے اور فنتاسیاں' یہ فینٹسی کا عنصر اب بھی قرۃ العین کی تحریروں میں پایا جاتا ہے۔ لیکن بعد میں انھوں نے ورجینیا وولف کا انداز اختیار کر لیا ہے (چونکہ یہ بات، کہ قرۃ العین کا انداز ورجینیا وولف کا ہے، سب سے پہلے میں نے ہی کہی تھی اس لیے واضح کر دوں کہ یہاں قرۃ العین کا ورجینیا یا ورجینیا وولف کی ادبی حیثیت سے تقابل مقصود نہیں اور نہ یہ مناسبت ان معنوں میں لی گئی ہے جیسے منٹو کے متعلق کہا جائے کہ منٹو موپاساں ہے۔ یا احمد علی کے متعلق کہ ان کے ہاں کافکا کی سی گہری رمزیت پائی جاتی ہے۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ قرۃ العین نے شعوری طور پر ورجینیا وولف کا اثر قبول کیا ہے)

ظاہری فارم کی حد تک قرۃ العین کی ورجینیا وولف سے مناسبت ہے، مافیہ کی نہیں، ورجینیا وولف میں وہ ادبی قابو' اور توازن' بدرجہ اتم موجود ہے۔ جو وقت اور جگہ اور صنف کی پابندیوں کو توڑنے کے بعد لازمی ہے۔ قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں یہ مکمل ادبی قابو اور توازن نہیں ہے۔

ای۔ ایم۔ فارسٹر نے کہا ہے کہ زندگی فکشن میں دو سطحوں میں پیش ہوتی ہے ایک LIFE IN TIME دوسری LIFE IN VALUES جب وقت کے تسلسل کو توڑا جائے تو VALUES بڑے اور وزنی ہونے چاہئیں۔ جیمس جوائس نے جب وقت اور زمانے کی حدیں توڑ دی تھیں، تو کئی علوم اور کائناتی اصول اپنی

تخلیقات میں سمیٹ لئے تھے۔ قدیم کلاسیکی ادب اور قدیم تہذیبوں کی MYTHOLOGY — کو موجودہ زمانے میں ڈھالا تھا۔ پروست نے اپنے کھوئے ہوئے اور پھر پائے ہوئے وقت میں موجودہ زمانے کا شعور سمیٹ لیا۔ اور ورجینا وولف نے وقت کے ایک ایک لمحے کو وقعت اور تکمیل بخشی۔

قرۃ العین کے ہاں زندگی کی بڑی حقیقتوں اور اقدار کا اور زمانے کا کوئی گہرا شعور نہیں بلکہ ایک — ADOLESCENCE — کی سی رومانی آئیڈیلزم اور اس سے منتج ڈزالوژن اور رومانی شکست خوردگی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین کی اگر کسی نے نقل کی تو وہ عموماً جذباتی قسم کی ADOLESCENT لڑکیوں نے۔ اور انھوں نے قرۃ العین کی طرزِ تحریر کی بعض خاص خوبیوں کو چھوڑ کر قرۃ العین کے افسانے کو اپنی بالکل BARE شکل میں اپنایا جس میں ایک ہی طرح کے رومانی ماحول میں ازلی رومانی تثلیث ہوتی ہے۔ سوائے جیلانی بانو کے جو آج کل ایک اچھی افسانہ نگار کی حیثیت سے ابھری ہیں اور جنھوں نے ایک افسانہ اس طرز میں اتنا ہی اچھا لکھا ہے جتنا کہ قرۃ العین کا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس افسانے میں بھی جیلانی بانو کا رویہ قرۃ العین کے برخلاف ترقی پسند ہے اور جیلانی بانو اپنی دوسری تحریروں میں ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور سے زیادہ قریب ہیں۔

قرۃ العین کا طرز گو مغربی ادب سے مستعار تھا لیکن اردو کے لئے نیا تھا۔ اور اس نئے انداز میں ایک شگفتگی اور جاذبیت تھی۔ لیکن اس انداز کے اردو افسانے میں ارتقا کے جو امکانات تھے۔ انہیں بعض نئی لکھنے والیوں کی اس سستی تقلید نے ختم کر دیا لیکن اس سے زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ قرۃ العین جو ایک سطح پر آ کر رک گئیں اور اپنے آپ کو یوں دہرانے لگیں کہ انکے بیشتر افسانے اور ناول بھی ایک دوسرے کے RE-HASH معلوم ہونے لگے ایک ہی سی فضا، ایک ہی ماحول، ایک ہی سے کردار جو ایک ہی طرح کی باتیں کرتے اور ایک ہی انداز میں سوچتے ہیں۔ ورجینا وولف کے ہاں یہ ہمیشہ کی یکسانیت کا احساس نہیں ہے۔ وہ اپنے کرداروں کا فرق احساسات اور موڈ کے نازک فرق کے ذریعے واضح کر دیتی ہیں۔ ورجینا وولف کا اسلوب ایک ایسا شفاف اور ذکی حس ادبی آلہ ہے جو حس کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو پکڑ سکتا ہے۔ اسی طرح ان کی تخلیقات میں بھی تنوع ہے۔ چنانچہ ان کی دو بہترین اور نمائندہ تخلیقات TO THE LIGHTHOUSE اور THE WAVES ایک دوسرے سے بالکل الگ چیز ہیں۔

بہرحال اردو افسانے میں ایک نیا طرز لے آنا بجائے خود قابلِ قدر ہے۔ اور قرۃ العین کے طرز کی اہمیت اس لحاظ سے بھی ہے کہ گو وہ خود ایک محدود دائرے میں گھری رہ کر اس کی وسعت اور امکانات کا پورا فائدہ نہیں اٹھا سکی ھیں اور کوئی بڑی تخلیق انھوں نے پیش نہیں کی ہے۔ لیکن انھوں نے دوسروں کے آگے ایک نئی راہ کھول دی ہے۔ اور ممکن ہے کوئی زیادہ پڑھا لکھا ادیب جس نے بڑے ادب اور کلاسکس کو پوری آگاہی سے سمجھا ہو۔ اور اپنے اندر جذب کئے ہوئے ہو۔ اور جس کی INTELLECT زیادہ پختہ اور گہری ہو، اس طرز میں کوئی بڑی تخلیق پیش کر سکے۔

گو مغرب کے کئی ادبی رجحان اور تحریکیں ہمارے نئے ادب اور خصوصیت سے افسانے پر اثر انداز ہوئیں۔ لیکن ہمارے ادب میں یہ مختلف رجحان الگ الگ مجموعی تحریکوں کے طور پر نہیں ابھرے بلکہ ہمارے

چند منفرد شعوری فن کاروں نے انہیں اپنانے کی کوشش کی یا کم از کم ان رجحانوں کے زیرِ اثر چند تجربے کئے۔ یہ بات خصوصیت سے داخلی رجحانات کے بارے میں کہی جا سکتی۔ چنانچہ رمزیت ہمارے ہاں کوئی مجموعی تحریک نہیں بنی اور اس کا واحد اور وقیع نمائندہ احمد علی ہی رہے شعور کی رو عسکری ہی سے وابستہ ہو گئی اور سرریلزم میں احمد علی کی پہلی کوششوں کے بعد شاذ ہی کسی نے کوئی تجربہ کیا۔

اظہاریت میں البتہ دو تین ادیبوں نے خاصے تجربے کئے۔ ایکسپریشنزم، اظہاریت یا باطن نگاری ایک قسم کی ذھنی کیفیات اور تصورات کا اظہار ہے، یہ جوائس یا پروست کے شعوری تسلسل سے مختلف چیز ہے۔ اظہاریت میں ذھن خاص قسم کے تصورات دیکھتا ہے۔ جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ھیں۔ اس سکول کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار کو اپنے انفرادی محسوسات کا اظہار کسی ظاہری وسیلے سے کرنا چاہیئے۔ اطالوی مصنف پراندیلو اس سکول کا سب سے بڑا علمبردار ہے۔ اس سکول کے مقلد کہتے ھیں کہ کروچے کے اصول اور نظریے ان کے آرٹ کی صحیح تشریح کرتے ہیں۔ لیکن کروچے کے لئے ایکسپریشن فن کار کے ذھن میں آمد ہے۔ آرٹسٹ کی نظر جب کسی چیز یا واقعہ کو دیکھتی ہے تو اس کا تاثر ذھن میں قائم ہو جاتا ہے۔ اس تاثر کو احساس، وجدان اور تخیل ذھن ہی میں ایک خوبصورت شکل دے دیتے ھیں، اور یہی اندرونی اظہار ہے۔ لیکن فن کار اس خوبصورت ذھنی تخلیق کو جسمانی شکل دے کر دائمی بنانا چاہتا ہے۔ ایکسپریشنزم ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی ہے جس میں ذھن ایسی عجیب تصویریں دیکھتا ہے

جو حقیقت میں موجود نہ ہوں۔ بلکہ اسے ایک خواب سحر میں نظر آتی ہوں۔ چنانچہ عزیز احمد کے "جھوٹا خواب" میں اظہاریت ہے۔ نفسیاتی تجربہ میں خواب بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ کیونکہ خواب ایک خالص نفسی کیفیت ہے جس میں ہمارے تحت الشعور کو بیدار کرکے واقعات دکھائے جاتے ہیں۔ ایسے واقعات جو بیداری میں دکھائی نہیں دیتے۔ عزیز احمد کے "جھوٹے خواب" کے علاوہ فسادات پر ان کے افسانے "کالی رات" میں شدید بیماری کی حالت میں ایک ہزیانی تصوریہ اور HALUCINATION ——— ہے۔ جس کے ذریعے انسان کی افتاد دکھائی گئی ہے۔ منٹو کا تازہ افسانہ "فرشتہ" بھی، جس میں شدید بھوک، ذہنی پریشانیوں اور بیماری کے دوران ایک کردار موت سے قریب پہنچ جاتا ہے۔ ایک بھیانک "ذہنی تصوریہ" ہے۔

حیات اللہ انصاری، جنھوں نے حقیقت نگاری میں "آخری کوشش" جیسا شاہکار پیش کیا تھا۔ اپنی دو ایک تازہ تحریروں میں اظہاری اور رمزی طرز اختیار کیا ہے۔ چنانچہ "ماں بیٹا" اور "شکر گزار آنکھیں" میں "ماں بیٹا" میں تو خارجی حقیقت نگاری کے ذریعے ہی ایک رمزی ——— SIGNIFICANCE پیدا کی گئی ہے۔ لیکن "شکر گزار آنکھیں" میں ایک شدید باطنی انفعالی کیفیت ہے۔ جس میں ایک قاتل اپنی طرف اٹھتی ہوئی "دو شکر گزار آنکھیں" کو اپنے جسم اور گوشت پر کاڑھتا رہتا ہے۔ "یہ شکر گزار آنکھیں" اس کے جسم پر بے شمار زخم بن کر اسے اذیت دیتی ہیں۔ اپنے سینے پر یہ زخم کاڑھ کر اور اپنے آپ پر کاری ضربیں لگا کر وہ اپنے گناہ کا کفارہ ادا کرتا ہے۔ یہ سرخ نشان اس کی روح میں اسی طرح گڑ گئے تھیں۔ جیسے ہاتھورن کے "سرخ نشان" پادری کی روح میں، اور ان زخموں سے اس کی روح کو ایک سکون ملتا ہے۔

ہمارے ہاں اظہاریت کی سب سے کامیاب پیش کش جاوید اقبال کے تمثیلچوں میں ہوتی ہے۔ خصوصیت سے "پیغمبر" میں معصوم گناہ اور گناہ کے امکان اور ترغیب کے باوجود انسان کی ازلی معصومیت اور ملائکانہ پاکیزگی کی بڑی مکمل اظہاری تصویر ہے۔

خود وجودیت مابعد جنگ کی سب سے تہلکہ مچا دینے والی تحریک ثابت ہوئی، گویہ فرانسیسی ادیبوں تک ہی محدود رہی۔ اس تحریک کا منبع بھی فلسفہ تھا۔ کیر کے گارد کے فلسفے سے شروع ہو کر وہ ادب میں سارتر کے ذریعے آئی۔ لیکن سارتر کا خود بھی فلسفے اور ادب دونوں سے تعلق تھا۔ لہذا انھوں نے بڑی کامیابی سے اس فلسفے کو ادب میں پیش کیا۔ خصوصیت سے اپنے ڈراموں میں۔ جہاں تک فکشن کا سوال

ہے۔ میرے خیال میں کامو اور سمون دبوار نے خود وجودیت کے فلسفے کو کہیں زیادہ بہتر طریقے پر اپنے ناولوں میں سمو دیا ہے۔

ہمارے ہاں ژاں پال سارتر اور ادب میں ان کے فلسفہ خود وجودیت پر تنقید میں تو خوب نظریاتی بحث چلی لیکن تخلیقی ادب پر اس تحریک کا کوئی خاص اثر نظر نہیں آتا۔ انتظار حسین نے البتہ ”چاند گہن“ میں ایک ایسی انفعالی کیفیت کی عکاسی کی ہے۔ جو سارتر کے NANSEA سے بہت مشابہ ہے،
LANANSEA اب بھی سارتر کا بہترین ناول تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن اس انفعالی کیفیت سے نکل کر ایک نیا وجود کیسے اپنے آپ کو — ASSERT کرتا ہے؟ یہ اس ناول میں اتنا واضح نہیں ہے جتنا کہ سارتر کے شاندار ڈرامے THE FLIES میں جس کی تھیم مشہور یونانی اوریسٹس والی تھیم ہے۔

ہمارے ہاں ایک اور طرح کا افسانہ، جو کسی تحریک یا رجحان کے تحت نہیں آتا، لیکن جو افسانے کی ترقی یافتہ اور بالکل نئی شکل ہے، تیسرے بُعد کا افسانہ ہے۔ تینوں بُعد کے معنی ھیں لمبائی، چوڑائی اور گہرائی۔ یعنی وہ بات جو بڑے سے بڑے کینوس پر تصویر میں بھی پیدا نہیں ہوسکتی ایک ایسی تراشیدہ شبیہہ کے ذریعے ظاہر ہوسکتی ہے، جسے کئی زاویوں سے دیکھا جاسکے۔ چنانچہ کرشن چندر کے ”ان داتا“ میں ایک موضوع، یعنی بنگال کے قحط پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے، ایک خیر ملکی سفیر کی اس المیہ سے بے اعتنائی طوفان سے دور ساحل پر کھڑے طبقوں کی جھوٹی ہمدردی اور آخر میں خود اس انسان کا المیہ جو اس طوفان سے گزر رہا ہے۔ سارے پہلوؤں کو مکمل طور پر — EXHAUSTIVE بنانا تقریباً ناممکن ہے۔ کیونکہ ہر پہلو سے کوئی اور پہلو نکل آتا ہے۔ لیکن یہاں یہ بات ہے کہ ایک ہمہ گیر اور وسیع سے وسیع تر دائرے میں ایک مسئلے کو گھیرا جاسکتا ہے۔ ”دیپک راگ“ میں جنس و محبت سے متعلق کئی مختلف رویے ھیں۔ جو متوازی بھی ھیں اور متضاد بھی ھیں۔ اور یہ رویے اتنے ہی مختلف اور متنوع ہو سکتے ھیں جتنی کہ انسانی سیرت پیچیدہ ہے۔ ”ان داتا“ اور ”دیپک راگ“ میں زاویے مختلف ہیں۔ لیکن زمانہ ایک ہے ”زریں تاج“ میں زمانے مختلف ہیں۔ جن میں ایرانی عورت کو مختلف شبیہوں میں پیش کیا گیا ہے۔ لیکن ”مکاں“ ایک ہے۔

”مدن سینا اور صدیاں“ اور ”میگھ ملہار“ میں زماں اور مکاں دونوں کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش ہے۔ قدیم سے قدیم زمانے سے لے کر موجودہ زمانے تک، یعنی صدیوں کا فاصلہ، اور دُنیا کے مختلف

ملکوں اور قوموں اور بڑی بڑی قدیم تہذیبوں اور مذہبوں کے مشترکہ اور متضاد عناصر کو یکجا کرنے کی سعی۔

عزیز احمد کے افسانے میں مرکزی تھیم "عاشق"، "معشوق اور رقیب" کی تثلیث ہے۔ اور بیتال کا وہ ازلی سوال" ان تینوں میں فیاض کون ہے؟" یہاں مختلف ملکوں کی پرانی مشہور داستانیں ہیں اور داستان گوئی کے ساتھ تاریخ اور تحقیق کا امتزاج۔

"میگھ ملہار" کی مرکزی تھیم موسیقی کا سحر اور فن کار کی حیاتِ جاودانی ہے۔ بنیاد ہی دنیا کی قدیم تہذیبوں کی مائی تھالوجی پر رکھی گئی ہے۔ جہاں کہیں مائی تھالوجی سے تھوڑا سا گریز کیا ہے۔ وہاں میں نئے انجیل، عیسائی رمزیت اور ہومر، ورجل اور ملٹن کے حلقے سے جوڑ دیئے ہیں۔ جن کی داستان سے مناسبت ہے۔ اور آخر میں آرفیوس، یوریڈیس اور نارسائیسس کی یونانی متھ ایک ایرانی رومان میں دہرائی گئی ہے۔ جو اسی زمانے کا ہے۔ افسانے کے دوسرے حصوں سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لئے اسے بھی اسطوری ٹون دیا ہے۔

روایاتی تصور کے مطابق اسطوری حقیقت مادی حقیقت سے کہیں گہری ہوتی ہو گو یہ مبہم ہوتی ہے۔ اور متھ میں ہمیشہ کوئی گہرے معانی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اور بظاہر سادہ اور حسین — LEGENDS کسی آفاقی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ہمارے افسانے کا دائرہ ہر لحاظ سے وسیع ہے۔ تکنیک، رجحان، موضوع و مواد، ہر اعتبار سے ہمارا افسانہ متمول اور متنوع ہے۔ اگر معاشرتی حقیقت نگاری میں "آخری کوشش" (حیات اللہ انصاری) کلیاں اور کانٹے (اختر اورینوی) اور "زندگی کے موڑ پر" (کرشن چندر) کے سے شاہکار ہیں تو رمزیت میں "قید خانہ" (احمد علی) کا سا نہایت گہرا اور مکمل افسانہ۔ ایک طرف "بابو گوپی ناتھ" (منٹو) اور "حرامجادی" (عسکری) کے سے انفرادی افسانے ہیں۔ تو دوسری طرف "آنندی" (غلام عباس) کا سا اجتماعی افسانہ ایک طرف بلونت سنگھ کے "رنگ" کا سا ہلکا پھلکا نازک افسانہ ہے۔ جس میں محض رنگوں سے امتزاج اور تبدیلی کے ذریعے مختلف چھوٹے چھوٹے تاثرات یکجا کئے گئے ہیں۔ اور قدرت اللہ شہاب کا "ملاش" جس میں صرف ایک موڑ کی گرفت ہے تو دوسری طرف تینوں بعد کے افسانے "ان داتا" "مدن سینا اور صدیاں" اور "میگھ ملہار" جو ایک وسعت و گہرائی، عظمت و شان اور ایک COLASSUS کا احساس دلاتے ہیں۔ ان افسانوں کو پڑھ کر کون کہہ سکتا ہے کہ ہمارا افسانہ کسی بھی لحاظ سے مغربی

افسانے سے پیچھے رہ گیا ہے ؟

امریکہ کے اس دور کی ایک بہت ذہین اور ہونہار افسانہ نگار یوڈورا ولٹی افسانے پر اپنے ذاتی انفرادی تاثرات بیان کرتے ہوئے کہتی ہیں " ہر افسانے میں ایک جستجو ہوتی ہے ، ہر افسانے کی اپنی ایک فضا ہوتی ہے ۔ افسانے آسمان پر بکھرے ہوئے تاروں کی طرح ہیں ، جن پر اپنے وژن کو الگ الگ مرکوز کیا جائے تو ہمیں یہ احساس ہوگا ۔ کہ ان میں سے ہر ایک کی اپنی ایک الگ دنیا ہے ۔ اور ہر ایک کی اپنی ایک الگ روشنی ہے ۔ ان میں سے بعض ستاروں کی طرح ساکت وجامد ہوتے ہیں ، بعض سیاروں کی طرح اپنے اپنے دائروں میں گھومتے ہیں ۔ بعض شہاب ثاقب کی طرح اچانک شعلہ زن ہوتے ہیں ۔ اور اپنے پیچھے روشنی کی ایک لکیر چھوڑ کر غائب ہو جاتے ہیں اور بعض دمدار ستاروں کی طرح ہیں ۔ جو اصلی ستارے کو مرکزی روشنی کے علاوہ ایک اپنی کہانی اپنے جلو میں لئے ہوتے ہیں ۔ جو دمدار سیارے کی دم کی طرح بہت پیچھے تک اپنی روشنی چھوڑتی ہے ۔"

ہمارے افسانوں میں بھی یہی تنوع ہے ۔ اور یہ مغربی ادب سے ضرور متاثر ہوا ہے ۔ اس نے نہ صرف مغربی افسانے کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے ، بلکہ اپنی اُپج اور انفرادیت کا بھی مظہر ہے ۔ یہ ہماری اپنی قومی زندگی کا نمائندہ ہے ۔ اس میں ہمارے اپنے مسائل پیش ہوتے ہیں خواہ وہ معاشرتی ہوں ، یا معاشی یا جنسی یا سیاسی ۔ آج ہمارا افسانہ اتنا ترقی یافتہ ہے کہ وہ مجموعی طور پر کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کے مقابلے میں فخر سے پیش کیا جا سکتا ہے ۔

کہانی میں ہیجان پسندی

مولانا صلاح الدین احمد

انیسویں صدی کے نصف اول میں جب اردو نثر نگاری کی ابتدا ہوئی تو ازبسکہ اردو عوام کی زبان تھی اس لئے قدرتی طور پر پہلے پہل اس میں وہی چیزیں لکھی گئیں جو عوام میں مقبول ہو سکتی تھیں عوام کی روزمرہ زندگی ایک بے رنگ تسلسل کا دوسرا نام ہے۔ اور ہمارے ہاں تو خواص کی زندگی بھی اس سطح سے چنداں بلند نہیں ہوئی اس لئے ہم غیر شعوری طور پر ذہن کی ایسی کیفیتوں کے جویاں رہتے ہیں، جن سے ہمارے جذبۂ عجائب پسندی کی تسکین ہو سکے اور جو ہمیں وقتی طور پر روزمرہ کی بے کیفیتوں سے نکال کر ایک جوش پرور اور ہیجان انگیز فضا میں پہنچا دیں۔ چنانچہ ہمارے افسانوی ادب نے بھی حیرت انگیز داستانوں کے روپ میں جنم لیا اور پھر یہ داستانیں ایسی پروان چڑھیں کہ بیسویں صدی کے آغاز تک جس بھلے آدمی کو ان کی سترہ سترہ جلدوں پر عبور نہیں ہوتا تھا، اسے پڑھا لکھا نہیں سمجھا جاتا تھا داستانوں کا یہ زور کم و بیش ایک سو سال تک قائم رہا، یہاں تک کہ ناول اور ترقی یافتہ طویل افسانے کی نمود نے عوام کی توجہ اور دلچسپی ایک حد تک ان سے چھین لی۔

پڑھنے والوں کی ہیجان پسندی ہمارے اولین افسانہ نگاروں کے فن پر یہاں تک غالب تھی کہ وہ اپنے کرداروں کو عام انسانی صفت سے متصف نہیں ہونے دیتے تھے بلکہ ان کے بیشتر کردار نوع انسانی ہی سے خارج ہوتے تھے، بلکہ بہر نگاہ اور از اسباب جذبات کے لحاظ سے انسانی ہی لیکن تخلیق اور اعمال کے اعتبار سے غیر انسانی تھے پس جب ان کے ترکیبی عناصر کی یہ صورت تھی تو کارناموں کا کیا پوچھنا ہے وہ جتنے بھی محیر العقول ہوتے، جائز تھا یہی وجہ ہے کہ محض جذبات کی ہم آہنگی کا سہارا لے کر پڑھنے والا ان کی غیر معمولی حرکات سے بدرجہ غایت لطف اندوز ہوتا تھا اور اسے اپنی بے کیف زندگی سے ایک عارضی فرار کا ذریعہ بناتا تھا پھر خالص پریوں اور جنوں کے قصوں کے علاوہ ایسی داستانیں بھی لکھی گئیں جن میں ہیرو انسان اور ہیروئن جن ہوتے تھے لو ازبسکہ ان کے لکھنے والے جن نہیں بلکہ انسان تھے، اس لئے ان کی تار و پود میں نسلی عصبیت اپنے اپنے

عروج پر نظر آتی تھی۔ جن اگر اپنے ایک فولادی گھونسے سے کسی ناقابل تسخیر قلعے کا آہنی دروازہ ٹکڑے ٹکڑے کر دیتا تھا تو اس کے حریف انسان کا ایک ہی تلا ہوا ہاتھ اس جن کو سر سے پیر تک پیر کر رکھ دیتا تھا۔

پلاٹ کی پیچیدگی اور کرداروں کی مافوق العادت قوتیں ان قصوں کی جان سمجھی جاتی تھیں اور کوئی عقدہ جتنی زیادہ دیر کے بعد کھلتا تھا افسانے کی خوبی میں اسی قدر اضافہ ہو جاتا تھا۔ اسی طرح آن ہونے والے واقعات اور غیر متوقع سانحات پڑھنے والے کے لئے ایک خاص دل کشی رکھتے تھے اور جو واقعہ جس قدر خلاف توقع اور خلاف معمول ہوتا تھا، ناظر کی ہیجان پسندی اسی قدر زیادہ آسودہ ہوتی تھی۔ باغ و بہار کا ایک ٹکڑا ملاحظہ فرمایئے۔

پیر مرد عجمی کی بیٹی، جس پر جنوں کا شاہزادہ عاشق تھا مگر اپنے مقصد میں ناکام رہا تھا۔ شادی کی کیفیت یوں بیان کی گئی ہے:۔

"ایک روز اچھی ساعت میں قاضی، مفتی، عالم، فاضل سب جمع ہوئے۔ نکاح باندھا گیا اور مہر معین ہوا۔ دلہن کو بڑی دھوم دھام سے لے گئے جب رسم رسومات سے فارغ ہوئے اور نوشہ نے رات کو سونے کا قصد کیا تو اس مکان میں ایک شور و غل ایسا ہوا کہ جو لوگ باہر چوکی میں تھے، حیران ہوئے۔ دروازہ کوٹھری کا کھول کر چاہا دیکھیں کہ یہ کیا آفت ہے۔ اندر سے ایسا بند تھا کہ کواڑ کھول نہ سکے۔ ایک دم میں وہ رونے کی آواز بھی کم ہوئی۔ پٹ کی چول اکھاڑ کر دیکھا کہ دولہا کا سر کٹا ہوا پڑا تڑپتا ہے اور دلہن کے منہ سے کف چلا جاتا ہے اور اسی مٹی لہو میں تھڑی ہوئی بے حواس پڑی لوٹتی ہے۔۔۔۔۔۔ اب تک کچھ اسرار معلوم نہیں ہوتا اور مجھے ہرگز اطلاع نہیں مگر اس لڑکی سے ایک بار پوچھا کہ تم نے اپنی آنکھوں سے کیا دیکھا؟ یہ بولی کہ اور تو میں کچھ نہیں جانتی لیکن یہ نظر آیا کہ جس وقت میرے خاوند نے قصد سونے کا کیا چھت پھٹ کر ایک تخت مرصع کار نکلا۔ اس پر ایک نوجوان خوبصورت شاہانہ لباس پہنے بیٹھا تھا اور ساتھ ساتھ بہت سے آدمی اہتمام کرتے ہوئے اس مکان میں آئے اور شہزادے کے قتل کے مستعد ہوئے وہ شخص سردار میرے نزدیک آیا اور بولا کیوں جانی! اب ہم سے کہاں بھاگو گی؟ ان کی صورتیں آدمی کی سی تھیں، لیکن پاؤں بکریوں کے سے نظر آئے۔ میرا کلیجہ دھڑکنے لگا اور خوف سے غش میں آ گئی پھر مجھے کچھ سدھ نہیں کہ آخر کیا ہوا!"

داستانوں کا دور ختم نہیں ہوا تھا کہ مغربی تمدن سے ہمارے ربط و ضبط کا ایک نتیجہ ناول کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ناظرین کی ایک بہت بڑی تعداد اس نئے افسانوی ادب میں اسی عنصر کی طالب تھی جسے عرف عام میں سنسنی خیز کہا جاتا ہے

اور جس سے ہماری داستانیں ممتاز اور معمور تھیں اس لئے ناول کے دوسرے دور میں متعدد ایسی تصانیف ملتی ہیں جن کا انداز سنسنی پیدا کرنے والے ناولوں سے یکسر مختلف تھا لیکن یہ امر تسلیم کئے بغیر کوئی چارہ نہیں کہ ہمارے بعض اوّل درجے کے مصنفین نے بھی اپنی اکثر تخلیقات میں عوام کے اس نیم تربیت یافتہ ذوق کی پرورش کرنے میں پورا حصہ لیا۔

حکیم محمد علی، منشی عبدالغفور اور مولانا عبدالحلیم شرر ناول نگاروں کے اسی فریق سے تعلق رکھتے ہیں۔ شرر نے تو تاریخی ناولوں میں بھی ہیجان آفرینی کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔ لکھنؤ میں بیٹھ کر انھوں نے زوال بغداد جیسا ناول لکھا جس کا پس منظر تمام تر شیعہ سنی نزاع کا حال ہے اور پھر اس میں جو حصہ انھوں نے حسن و عشق کے معاملات اور عیاروں کے کارناموں کے لئے مخصوص کر دیا، وہ "سنسنی خیز" اور ہیجان آفرینی کی ایک بہت کامیاب اور نمایاں مثال ہے۔ فلورا فلورنڈا، مقدس نازنین، حسن بن صباح، حسن کا ڈاکو، دلکش اور اسرار دربار حرام پور، بھی اسی نوع کی تخلیقات ہیں۔ جس زمانے میں ہمارے ہاں ناول نگاری کا آغاز ہوا اسی زمانے میں وکٹورین عہد کے بعض ہیجان پسند انگریز ناول نگاروں کی تصانیف بھی ترجمہ ہو کر اردو میں نمودار ہوئیں ان میں رینالڈس کی تخلیقات نے عوام کی پسندیدگی میں بڑا دخل حاصل کیا اور مسٹریز آف لنڈن اور کورٹ آف لنڈن کے نمونے پر اسرار و جرائم کے بہت سے سلسلے اردو میں لکھے گئے ان میں تراجم بھی تھے اور طبعزاد بھی اور وہ جنس بھی جسے اپنائی ہوئی یا مختار کا نام دیا جاتا ہے۔ ظفر عمر کی نیلی چھتری سے لیکر مسٹریز آف خاکی تک ہر درجے کے اچھے بُرے اسراری اور جاسوسی ناول اس سلسلے کی زینت ہیں اور اگر آج سے پچاس ساٹھ برس پیشتر عمرو عیار ہمارے بزرگوں کی توجہات عالیہ کا مرکز تھا تو آج اس کا جدید ایڈیشن بہرام یا شرلاک ہومز اسی طرح ہمارے ہم عصروں کی دلچسپیوں کا محور ہے۔

ناول کا دور ہمارے ہاں بہت جلد ختم ہو گیا اور منشی پریم چند نے ایک حد تک بنکم چندر اور ٹالسٹائی سے متاثر ہو کر اردو میں مختصر نویسی کی بنیاد ڈالی۔ پریم چند کے افسانے آج تک اردو ادب میں یادگار ہیں اور میرا خیال ہے کہ ابھی بہت دنوں تک ان کی استادی کا ڈنکا بجتا رہے گا اگرچہ جس ڈھنگ کا واقعاتی افسانہ وہ لکھتے تھے، اسے اب ادب کے ترقی پسند حلقوں میں پہلے کی سی مقبولیت حاصل نہیں رہی۔ ہمارے ذہنی افق کی توسیع اور فکر کی بدلتی ہوئی کیفیتوں نے افسانے میں پلاٹ کی نسبت کردار کے نفسیاتی پہلو کی تعمیر کو زیادہ اہم بنا دیا ہے اور پڑھنے والوں کی ایک خاصی بڑی تعداد اب افسانے میں سنسنی یا ہیجان کی جویاں نہیں رہی اگرچہ اس کے بدلے وہ ایک اور چیز سے بدرجۂ غایت متاثر ہے اور میرا خیال ہے کہ اپنے تاثر کے لحاظ سے یہ چیز ہیجان پسندی سے بہت زیادہ مختلف نہیں میرا اشارہ ہمارے بعض جدید مصنفین کی بغاوت پسندی کی طرف ہے لیکن اس سے پہلے کہ ہم اس جدید رجحان کا جائزہ

پس، ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ پریم چند اور اس سے متاثر ہونے والے مصنفین کی تخلیقات میں ہیجان پسندی کے رجحان کو کہاں تک دخل تھا جہاں تک میں نے غور کیا ہے پریم چند نے پلاٹ کے پیچ وخم سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے اور افسانے میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے سے کہیں گریز نہیں کیا بلکہ ایک طرح سے یہ ان کی تکنیک کا ایک لازمی عنصر تھا ان کا وہ افسانہ بھی جسے ہمارے ترقی پسند دوست جدید رجحانات کا آئینہ دار ہونے کے لحاظ سے بار بار پیش کرتے ہیں یعنی کفن واقعاتی پہلو سے ہیجان پسندی کا ایک بہت اچھا نمونہ ہے یہی حال کم وبیش ان کے دیگر افسانوں کا ہے۔ یہ بات اور ہے کہ ان کی ہیجان پسندی نے عموماً نہایت پاکیزہ صورتیں اختیار کی ہیں مثلاً حج اکبر کو لیجئے۔ ننھے نصیر کی دایہ عباسی اس کی امی شاکرہ کی روز روز کی جھڑکیوں اور طعنوں سے تنگ آکر صابر حسین کی ملازمت ترک کر دیتی ہے لیکن اس کا دل بچے میں پڑا رہتا ہے اُدھر بچہ بھی اس کے ہجر کے میں اداس سے مغموم اور مغموم سے بیمار اور بیمار بھی ایسا ہوا کہ جان کے لالے پڑ گئے ہزار علاج معالجہ کیا مگر افاقہ نہ ہوتا تھا شاکرہ آخر ماں تھی اگرچہ شکست پندار اس کے لئے ایک صدمۂ عظیم تھی لیکن ممتا کی طغیانی ہر احساس کو خس وخاشاک کی طرح بہا کرلے جاتی ہے آخر اس نے خود ہی صابر حسین سے التجا کی کہ عباسی کو منا لاؤ مگر کرشمۂ قدرت دیکھئے کہ صابر حسین جب ڈھونڈتے ڈھونڈتے عباسی کے گھر پہنچے ہیں تو وہ بعض محلے والوں کے ساتھ اسی دن حج پر روانہ ہو گئی تھی گھر کا دروازہ مقفل تھا اور بمبئی کی گاڑی چھوٹنے میں فقط چند منٹ صابر حسین بدحواس ہو کر اسٹیشن کی طرف بھاگے اور اب آگے کا ماجرا مصنف کے اپنے الفاظ میں سنئے :۔

"یکایک اس نے صابر حسین کو بائیسکل لئے پلیٹ فارم پر آتے دیکھا ان کا چہرہ اترا ہوا تھا اور کپڑے تر تھے۔ وہ گاڑیوں میں جھانکنے لگے عباسی محض یہ دکھانے کے لئے کہ میں بھی حج کرنے جا رہی ہوں، گاڑی سے باہر نکل آئی صابر حسین اسے دیکھتے ہی لپک کر قریب آئے اور بولے "کیوں عباسی تم بھی حج کو چلیں"؟

عباسی نے فخریہ انکسار سے کہا "ہاں۔ یہاں کیا کروں ؛ زندگی کا کوئی ٹھکانہ نہیں۔ معلوم نہیں کب آنکھیں بند ہو جائیں۔ خدا کے یہاں منہ دکھانے کے لئے بھی تو کوئی سامان چاہیئے نصیر میاں تو اچھی طرح سے ہیں؟"

صابر :۔ اب تو تم جا رہی ہو۔ نصیر کا حال پوچھ کر کیا کروگی اس کے لئے دعا کرتی رہنا عباسی کا سینہ دھڑکنے لگا گھبرا کر بولی "کیا دشمنوں کی طبیعت اچھی نہیں ہے"؟

صابر حسین" اس کی طبیعت تو اسی دن سے خراب ہے جس دن تم وہاں سے نکلیں۔ کوئی دو ہفتے تک وہ شب و روز انا انا کی رٹ لگاتا رہا اور اب ایک ہفتے سے کھانسی اور بخار میں مبتلا ہے ساری دوائیں کر کے ہار گیا۔ کوئی نفع ہی نہیں ہوتا۔ میں نے ارادہ کیا تھا چل کر تمہاری منت سماجت کر کے لے چلوں۔ کیا جانے تمہیں

دیکھ کر اس کی طبیعت سنبھل جائے لیکن تمہارے گھر پر آیا تو معلوم ہوا کہ تم حج کرنے جا رہی ہو. اب کس منہ سے چلنے کو کہوں. تمہارے ساتھ سلوک ہی کون سا اچھا کیا تھا کہ اتنی جرأت کر سکوں اور پھر کارِ ثواب میں رخنہ ڈالنے کا بھی خیال ہے. جاؤ. اس کا خدا حافظ ہے حیات باقی ہے تو صحت ہو ہی جائے گی. ورنہ مشیتِ ایزدی سے کیا چارہ؟"

عباسی کی آنکھوں میں اندھیرا چھا گیا سامنے کی چیزیں تیرتی ہوئی معلوم ہوئیں دل پر ایک عجیب وحشت کا غلبہ ہوا. دل سے دعا نکلی "اللہ میری جان کے صدقے میرے نصیر کا بال بیکا نہ ہو" رقت سے گلا بھر آیا خیال آیا میں کیسی سنگدل ہوں. پیارا بچہ رو رو کر ہلکان ہو گیا اور میں اسے دیکھنے تک نہ گئی. شاکرہ بدمزاج سہی، بدزبان سہی، نصیر نے میرا کیا بگاڑا تھا؟ میں نے ماں کا بدلہ نصیر سے لیا یا خدا میرا گناہ بخشیو. پیارا نصیر میرے لئے ہڑک رہا ہے. اس خیال سے عباسی کا کلیجہ مسوس اٹھا اور آنکھوں سے آنسو بہ نکلے، مجھے کیا معلوم تھا کہ اسے مجھ سے اتنی محبت ہے ورنہ شاکرہ کی جوتیاں کھاتی اور گھر سے قدم نہ نکالتی. آہ! نہ معلوم بچارے کی کیا حالت ہے. انداز وحشت سے بولی "دودھ تو پیتے ہیں نا؟"

صابر: "تم دودھ پینے کو کہتی ہو اس نے دو دن سے آنکھیں تک تو کھولیں نہیں."

عباسی: "یا میرے اللہ. ارے او قلی قلی! بیٹا آ کے میرا اسباب گاڑی سے اتار دے اب مجھے حج وج کی نہیں سوجھتی. ہاں بیٹا جلدی کر میاں دیکھئے کوئی یکہ کر لیجئے." یکہ روانہ ہوا. سامنے سڑک پر کئی بگھیاں کھڑی تھیں گھوڑا آہستہ آہستہ چل رہا تھا عباسی بار بار جھنجھلاتی تھی اور یکہ بان سے کہتی تھی بیٹا جلدی کر. میں تجھے کچھ زیادہ دے دوں گی. راستے میں مسافروں کی بھیڑ دیکھ کر اسے غصہ آتا تھا اس کا جی چاہتا تھا گھوڑے کے پر لگ جاتے لیکن صابر حسین کا مکان قریب آ گیا تو عباسی کا سینہ زور سے اچھلنے لگا. بار بار دل سے دعا نکلنے لگی خدا کرے سب خیر و عافیت سے ہو.

یکہ صابر حسین کی گلی میں داخل ہوا. دفعتہً عباسی کے مکان میں رونے کی آواز آئی. اس کا کلیجہ منہ کو آ گیا سر تو را گیا معلوم ہوا دریا میں ڈوبی جاتی ہوں. جی چاہا یکہ سے کود پڑوں مگر ذرا دیر میں معلوم ہوا کہ عورت میکے سے جدا ہو رہی ہے. تسکین ہوئی.

آخر صابر حسین کا مکان آ پہنچا. عباسی نے ڈرتے ڈرتے دروازے کی طرف تاکا. جیسے کوئی گھر سے بھاگا ہوا یتیم لڑکا شام کو بھوکا پیاسا گھر آئے اور دروازے کی طرف سہمی ہوئی نگاہ سے دیکھے ـ کہ کوئی بیٹھا تو نہیں ہے. دروازے

پرسا سا چھایا ہوا تھا۔ باورچی بیٹھا حقہ پی رہا تھا عباسی کو ذرا ڈھارس ہوئی گھر میں داخل ہوئی تو دیکھا کہ نئی دایہ بیٹھی پولٹس پکا رہی ہے۔ کلیجہ مضبوط ہوا شاکرہ کے کمرے میں گئی تو اس کا دل گرما کی دوپہری دھوپ کی طرح کانپ رہا تھا شاکرہ نصیر کو گود میں لئے دروازے کی طرف ٹکٹکی لگائے تاک رہی تھی غم اور یاس کی زندہ تصویر۔

عباسی نے شاکرہ سے کچھ نہیں پوچھا نصیر کو اس کی گود سے لے لیا اور اس کے منہ کی طرف چشم پرنم سے دیکھ کر کہا "بیٹا نصیر آنکھیں کھولو" نصیر نے آنکھیں کھولیں۔ ایک لمحہ دایہ کو خاموش دیکھتا رہا۔ تب یکایک دایہ کے گلے سے لپٹ گیا اور بولا، انّا آئی۔ انّا آئی، نصیر کا زرد مرجھایا ہوا چہرہ روشن ہو گیا جیسے بجھتے ہوئے چراغ میں تیل پڑ جائے ایسا معلوم ہوا گویا وہ بڑھ گیا ہے ایک ہفتہ گزر گیا صبح کا وقت تھا نصیر آنگن میں کھیل رہا تھا صابر حسین نے آ کر اسے گود میں اٹھا لیا اور پیار کر کے بولے "تمہاری انّا کو مار کر بھگا دیں"؟

نصیر نے منہ بنا کر کہا "نہیں روئے گی"۔

عباسی بولی "کیوں بیٹا مجھے تو تو نے کعبہ شریف نہ جانے دیا میرے حج کا ثواب کون دے گا؟"

صابر حسین نے مسکرا کر کہا "تمہیں اس سے کہیں زیادہ ثواب ہو گیا اس حج کا۔ یہ حج اکبر ہے"۔

اور اب ہیجان پسندی کی وہ جدید صورت جسے کسی بہتر لفظ کی غیر موجودگی میں بغاوت پسندی یا بت شکنی کہا جا سکتا ہے آپ کی توجہ کی طالب ہے۔ بت شکنی یوں کہ یہ صنف ادب اظہار و بیان کی بعض ان صورتوں کو جنہیں سماج کی ظاہر داری نے ممنوع قرار دے رکھا ہے اور جن کے متعلق خاموشی کو ایک مقدس بت کا درجہ دے دیا ہے بڑی بے باکی سے پاش پاش کرنے پر تلی ہوئی ہے۔

ہمارے نئے لکھنے والوں میں حسن عسکری، سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی اس سکول کی پوری نمائندگی کرتے ہیں ان کی تخلیقات میں "پھسلن"، "خوشیا" اور "تاریکی" ان کے انداز فکر کی بہت اچھی مثالیں ہیں ان مصنفوں کو عادتی طور پر بغاوت پسند کہا جا سکتا ہے۔ اظہار کی رسوم و قیود کو نظر انداز کر کے حقیقت کو ایک بے تکلف لیکن فنکارانہ انداز میں پیش کر دینا ان کا امتیازی وصف ہے اگرچہ ان کی تکنیک واقعاتی افسانہ لکھنے والوں سے یکسر مختلف ہے لیکن دوسری جانب ہلکا پھلکا سا نفسیاتی مطالعہ انہیں تسکین نہیں بخشتا۔ اسی لئے ہم انہیں ہیجان پسند مصنفین کے دوش بدوش کھڑا کرنے پر مجبور ہیں ان کے بعد ان فنکاروں کا نمبر آتا ہے جو عام طور پر نفسیاتی مطالعہ کے عادی ہیں لیکن کبھی کبھی وہ کسی اندرونی تحریک سے مجبور ہو کر انسانی زندگی کے بعض پردے جھٹک کر اتار دیتے ہیں اسی تخلیقات کی بعض مثالیں چوہدری محمد علی کا افسانہ تیسری جنس، کرشن چندر کا بے رنگ و بو، اور ٹوٹے ہوئے تارے، اپندر ناتھ اشک کا ابالی، دیوندر ستیارتی کا کنگ پوش اور لال دھرتی۔

راجندر سنگھ بیدی کا ہڈیاں اور پھول۔ ممتاز مفتی کا اندھا اور جہندر ناتھ کا تازہ افسانہ تاریکی اور روشنی ہیں۔ عاشق حسین بٹالوی کے تجزیہ افسانے حکایت خونچکاں کا زاویۂ نمود اگرچہ ان سے بالکل مختلف ہے لیکن میرے خیال میں یہ مصنف بھی اس افسانے میں ہیجان پسندی کے ایک دبے ہوئے جذبے سے متاثر نظر آتا ہے۔

اگرچہ ہمارے افسانوی ادب کا موجودہ انداز اس بات کا ضامن ہے کہ ہمارا ذہین ناظر اب ایک بڑی حد تک ہیجان پسندی سے مبرا ہو چکا ہے لیکن سچ پوچھو تو یہ جذبہ دبا ہے مٹا نہیں اور ترتیب ذوق کی بڑی سے بڑی کوشش بھی ہمیں اجتماعی طور پر عجائب پرستی اور ہیجان پسندی سے بہت دور نہیں لے جا سکتی۔

افسانہ اور نیا افسانہ

فتح محمد ملک

قیام پاکستان کے ساتھ ہی اردو افسانہ نگاری (مختصر افسانہ اور ناول) کی اس روایت کا طلسم ٹوٹ گیا جو سن ستاون کی جنگِ آزادی میں ناکامی کے ساتھ شروع ہوئی تھی۔ نقادوں سے پوچھئے تو وہ آپ کو بتائے گا اردو افسانہ نگاری کی روایت انگریزی راج کی منجملہ برکات میں سے ایک ہے اب مجھ سے پوچھا ہے تو سن رکھیے کہ اردو افسانہ تو سن ستاون کے ہنگامۂ دار و گیر میں ہی کھو گیا تھا۔ قرآن حکیم کی آیۂ ان الملوک میں آیا ہے کہ "جب 'بادشاہ' پہلے پہل، مفتوحہ بستیوں میں داخل ہوتے ہیں تو وہاں کے عزت داروں کو ذلیل کرتے ہیں" یہ واردات صرف ان بستیوں کے باسیوں پر ہی نہیں گزرتی، ان کے تہذیبی سانچے بھی اس کی زد میں آتے ہیں۔ ہمارے ہاں ملکہ معظمہ انگلستان کی عملداری شروع ہوتے ہی غزل اور داستان پر یہ افتاد پڑی۔ اردو ادب کی ان معزز ترین اصناف میں سب سے بڑا عیب یہ نکلا کہ یہ برصغیر کے مسلمانوں کی تہذیبی اقدار کی امین اور محافظ ہیں۔ مسلمانوں کی زوال زدگی کا ثبوت مل جانے کے بعد ان کی صدیوں کی ذہنی و روحانی ریاضت کا ثمر زوال پسندی کی سند سے کیسے محروم رہتا؟

قوم کا بھلا چاہنے والوں نے زوال کو عروج میں بدلنے کی پرخلوص جد و جہد شروع کی تو ہوا یوں کہ جلوۂ محمود کی تاثیر سے چشم ایاز نے حلقۂ گردن کو سازِ دلبری جانا اور ایک ملازم سرکار نے کہ عالم دین بھی تھا الموسی اور اکبری کا قصہ لکھا یہ قصہ، قصہ گوئی کی کسی فنی روایت کی روشنی میں پورے معاشرہ کی پوری زندگی کی بھرپور عکاسی اور رہبری کی خاطر وجود میں نہیں آیا، بلکہ مولانا نذیر احمد نے عہدِ غلامی کے تقاضوں کے پیشِ نظر اپنی بچیوں کو صرف جسم و دیاں کی سلامتی اور شادابی کے چند کارآمد گر بتائے ہیں۔ ان میں سے ایک گر یہ ہے کہ ادب دنی سے لگاؤ اخلاقی گراوٹ کا پیش خیمہ ہے۔ سرکاری قدر دانی نے اس قصے کو ساری قوم کا سرمایہ بنا دیا۔ مولانا نذیر احمد نے سرکاری سرپرستی کو سند جانا، تابڑ توڑ قصے لکھے اور اردو افسانہ نگاری کے جدِ امجد بنے۔

اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کے اولین نمونے فراہم کرنے والے ان قصوں کی بنیاد اس جھوٹ پر ہے کہ انسانی زندگی کا سارا حسن، دولت و ثروت اور جاہ و منصب کا حسن ہے۔ پس دیدۂ دل وا کر کے جمالیاتی اور روحانی اقدار کی تخلیق و ترویج بے کار محض ہے۔ صرف ظاہر کی آنکھ سے تماشا کیجیے اور معلومات کو علم کا اور وظیفہ مزوجیت کو عشق کا نعم البدل مانیے۔ اس حقیقت نگاری نے جنم ہی کچھ ایسے سائنٹفک انداز میں لیا تھا کہ جس معاشرہ کی حقیقت کا اظہار مقصود تھا اس کی بنیادی اقدار کو توڑ مروڑ کر پیش کرنا لازمۂ حقیقت نگاری ٹھہرا۔ مثلاً مسلمانوں کی زندگی میں اسلام جس انداز سے جاری و ساری تھا۔ اسے توتوہمات کہہ کر گشتنی و سوختنی قرار دیا گیا اور عقلی سلام (وہ اسلام، جس کی رو سے شہر خموشاں میں بسنے والوں کو زندوں کی طرح پکارنے کو شرک مگر انگریزوں کی حکومت کو برحق اور سرکار پرستی کو عین اسلام ثابت کیا جا سکے) کا نعرہ بلند کیا گیا۔ اسی طرح مرد عورت کے تعلقات میں جنسی جبلت کے علاوہ انسانی جذبات کی کارفرمائی کو بھی آلائش مان کر شجر ممنوعہ سمجھا گیا۔

جس زمانے میں مولانا نذیر احمد اردو افسانہ جنم دینے اور اس میں حقیقت نگاری کے متذکرہ بالا اسلوب کی ترویج میں مصروف تھے، اسی زمانہ میں بلکہ اس سے سالہا سال بعد تک افسانہ نگاری کی مشرقی روایت کی روشنی میں پوری قوم کی روحانی اور مادی زندگی کی ترجمانی اور رہبری کی خاطر داستانوں کا کہنا، سننا اور لکھنا پڑھنا برابر جاری رہا مگر اصغری اور اس کی سہیلیوں کے مشوروں پر عمل پیرا ہو کر محمد کامل اور اس کے ساتھی ادب میں بھی چپری کا نئے اور میز کرسی کی سی افادیت ڈھونڈنے لگے تھے۔ علاوہ اس کے داستانیں سرکاری سرپرستی سے محروم تھیں اور ان کے مبتذل اور متروک صنفِ اظہار ہونے کا یہ ثبوت اس نسل کے لئے بہت کافی تھا۔ خیر صاحب! ادب کے اس افادی تصور کے زیرِ اثر حقیقت نگاری کا اسلوب خوب پھلا پھولا۔ اسی کے نتیجہ میں پڑھے لکھے طبقے کی زندگی سے اسلام (کہ توہمات کی پوٹ تھا) عنقا ہوا اور اس کی جگہ مغربی عقلیت کو مشرف بہ اسلام کرنے کی صلاحیت نے لے لی۔ پہلے اسلامی تاریخی ناول آیا اور اس کے بعد دہریت و مذہبیت کا نشانہ دینی کتابی اور عقلی اسلام بنا اور باغیوں نے کہ ذرا رومانی واقع ہوئے تھے اسے چھو لیا جسے نذیر احمد نے شجرِ ممنوعہ بتایا تھا۔ مگر بات چھونے تک ہی رہی چکھنے کی نوبت نہ آئی۔ اس لئے کہ یہ باغی انسانی زندگی میں جنسی جبلت کی کارفرمائی کو سمجھنے سمجھانے سے تو بدستور خائف رہے البتہ جذباتیت خوب خوب بگھاری گئی۔ یلدرم اور نیاز وغیرہ کی یہ جذباتیت صابن کے جھاگ کی مانند بیٹھ گئی تو پتہ چلا کہ جنسی جبلت کے انگارے، تو سلگتی ہوئی بھٹیوں کا روپ دھار چکے ہیں۔ چنانچہ نئی نسل کے باغیوں نے شجرِ ممنوعہ کے پھل کو چکھ کر نام پیدا کیا۔ مولانا نذیر احمد کے لگائے ہوئے

اس درخت کے پھل کے چٹ پٹے ذائقہ نے دوبارہ حقیقت نگاری کی اہمیت واضح کی۔ فرق صرف اتنا ہے کہ نذیر احمد جہاں عقلی اسلام کا نام لیتے ہیں وہاں یہ لوگ (کرشن، منٹو، عصمت، مفتی وغیرہ) کتابی مارکسیت اور سستی سنائی فرائیڈیت کا دم بھرتے ہیں۔ اسی دوران میں پریم چند نمودار ہوئے مگر ان کے ساتھ وہی حادثہ ہوا جو مولانا حالی کو پیش آیا تھا۔ قومی مصائب نے انہیں بچپن میں ہی بوڑھا کر دیا تھا۔ یہ جو ان کا قد و قامت مولانا حالی سے بہت کم ہے تو اس کی ذمہ داری ایک حد تک ان پر عائد نہیں ہوتی۔ مہاتما گاندھی جتنے کمزور سر سبد تھے پریم چند اتنے ہی کم تر حالی ہے۔ پریم چند کا شعور کانگرس کی پالیسیوں کی رہنمائی میں آگے پیچھے بڑھتا پھیلتا رہا۔ چنانچہ پہلے ان کے ہاں قومی اصلاح کا تصور ہندو قوم تک محدود تھا، پھر ہندوستانی بنا، اور اس کے بعد کانگرس کے دائیں بازو کی تقلید میں، انسانی بن گیا۔

حقیقت نگاری اور رومانیت کے اسالیب کو پروان چڑھانے والوں نے ممتاز شیریں کو اس پر خوش ہونے کا موقع تو مہیا کیا کہ اردو فسانہ اس بالی عمریا میں ہی مغربی افسانہ کا ہم پلہ ہے، لیکن ان اسالیب کے تحت کی گئی افسانہ نگاری کی مثال کچھ یوں ہے کہ:۔

"لاہور میں میں (کرشن چندر) نے ایک افسانہ کمرہ نمبر ۴۴ لکھا تو وہ (اپندر ناتھ اشک) ہوسٹل میں ڈھونڈتے ڈھونڈتے کمرہ نمبر ۴۴ کے سامنے آ ہی نکلے۔ ان کا خیال تھا کہ افسانے کے مطابق میرا اپنا رہنے کا کمرہ بھی نمبر ۴۴ کا ہی ہوگا۔ ان کا خیال درست نکلا۔"

(کرشن چندر سے انٹرویو، از بلونت سنگھ)

لیجئے ادب میں حقیقت کا اظہار اس ٹھاٹھ سے ہو رہا ہے کہ قاری افسانہ پڑھنے کے بعد کرداروں کے بارے میں اور کسی حقیقت سے آشنا ہو نہ ہو ان کے گھر پر جا کر ملاقات ضرور کر سکے۔ بغاوت کا احوال یہ ہے کہ ہر نئی قدر پر خدا کو کمینے سفلے رذیل باکہا جائے اور عوام کے ساتھ حقارت انگیز ہمدردی کی نمائش کی جائے (ان داتا)۔

رومان ملاحظہ ہو:۔

"چند میل آگے جا کر نوجوان عورت لاری سے اتر گئی...... اس نے ایک نگاہ پرکاش پر ڈالی۔ گویا کہہ رہی تھی مجھے اچھی طرح دیکھ لو، ہم تم پھر کبھی نہ ملیں گے، میں اپنے گھر جا رہی ہوں۔ جہاں میرا خاوند اپنی جنتو کا انتظار کر رہا ہے...... اور پرکاش جو باغیانہ خیالات رکھتا تھا، اپنے دل میں کہنے لگا۔ ٹھیک ہے جنتو اس میں میرا کیا؟

کوئی تصور نہیں، یہ سماج کا قصور ہے۔ اس زندگی میں اب کوئی خالص مرد یا عورت نہیں بھائی، بہن، خاوند، بیوی، بھانجی، بھتیجی، ماموں، پھوپھی اور خالہ ہیں۔ لیکن ایسا کوئی نہیں جو اپنے آپ کو مرد یا عورت کہے۔ کیسی عجیب بات ہے۔"

(زندگی کے موڑ پر)

یہ تو ہوئے رومانی حقیقت نگار، اب جنسی حقیقت نگار سے ملیے:۔

"........ اور زندگی کے اس طوفانی دور میں مجھے (عصمت چغتائی کا) کالج کا وہ زمانہ یاد کر رہی ہیں جب وہ حجاب امتیاز علی کی ہیروئن بننے کے جاگتے خواب دیکھا کرتی تھیں) ایک طوفانی ہستی سے ملنے کا موقع ملا۔ جس کے وجود نے مجھے ہلا کر رکھ دیا۔ پہلی دفعہ میں نے انہیں نہ جانے کون سے جلسے میں دیکھا تھا۔ بیگم بھوپال صدارت کر رہی تھیں۔ بیویاں موٹے موٹے دوشالے اور کوٹ ڈانٹے پنڈال کے اندر سوں سوں کر رہی تھیں اور رشید آپا (رشید جہاں) بغیر آستین کا بلاؤز پہنے دھواں دھار کچھ کہہ رہی تھیں...... بیویاں بڑبڑا رہی تھیں۔ ان کے کٹے ہوئے بالوں پر، بغیر آستین کی بلاوز پر اور کھلی ہوئی کھڑکی سے آتی ہوئی برفیلی ہوا پر...... اس دن ان کی بے حیائی اور بے باکی کا تہلکہ مچ گیا اور میں نے بے سمجھے بوجھے ان کے ہر لفظ کو موتی سمجھ کر پہن لیا۔" (شخصیات جنہوں نے مجھے متاثر کیا۔ عصمت چغتائی)

کٹے ہوئے بالوں اور بغیر آستین کی بلاؤز کے علاوہ ڈاکٹر رشید جہاں کی جس صفت پر عصمت چغتائی فریفتہ ہو بیٹھیں وہ "ان کی بے حیائی اور بے باکی کا تہلکہ" ہے۔ سو عصمت نے "بے سمجھے بوجھے" ان کی خوب خوب تقلید کی اور حق یہ ہے کہ اپنی راہ نما سے بھی کوسوں آگے نکل گئیں۔ ان کی کتاب "چھوئی موئی" کی ابتدا میں جو کہانی درج ہے وہ یوں شروع ہوتی ہے:۔

"پرانے زمانہ میں ایک بادشاہ تھا۔ اس بادشاہ کے سب سے چھوٹے بابا سے بڑے لڑکے کو کسی حسین ترین شہزادی کی جوتی یا آنچل دیکھ کر عشق ہو جایا کرتا تھا۔ اب ظاہر ہے کہ روٹی کپڑے کی فکر سے آزاد، عزیب شہزادہ عشق کے سوا اور کر ہی کیا سکتا ہے۔ وہ حور وش جس کے جوتے پر وہ ایک جان چھوڑ ہزار جان سے عاشق

ہوجایا کرتا، وہ حسینہ اس کا بڑا ناک میں دم کرتی۔ نہایت ڈھٹائی سے اسے چڑیا کے دودھ اور بلی کے انڈوں قسم کی کوئی شے لانے کا حکم دیتی اور وہ بے چارہ بغیر چون و چرا گھوڑے پر بیٹھ کر چل کھڑا ہوتا۔ ایک دفعہ بھی تو اس احمق کے دل میں یہ خیال نہ آتا کہ یہ نیک بخت ان واہیات چیزوں کو منگا کر کیا کرے گی، کیوں خواہ مخواہ حیران کرتی ہے۔ اس سے تو بہتر ہے کہ اس ابلہانہ مہم پر جانے کے عوض ہم محبت میں وقت گزاریں؟

سعادت حسن منٹو بھی داستانوں اور مثنویوں پر اسی طرح خیال آرائی کرتے ہیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ داستانوں کی یہ تفسیر پیش کرنے کی جسارت صرف وہی کر سکتا ہے جس نے "بے سمجھے بوجھے" جنسی حقیقت نگاری شروع کر دی ہو۔ داستان لکھنا تو رہا الگ، داستان کے تہ در تہ معانی تک رسائی کے لئے جس حکمت و تخیل کی ضرورت ہے وہ عصمت چغتائی اور منٹو وغیرہ کے ہاں نایاب ہے۔ سو عشق بیزاری اور فکر دشمنی کے بل بوتے پر تو "روٹی کپڑے کی فکر" کے موضوع پر ہی کہانیاں لکھی جا سکتی ہیں اور کہانیاں بھی ایسی جن کے ہیرو نہ تو عشق میں مبتلا ہو کر جان جوکھوں میں ڈالتے ہیں، نہ جنسی جذبات کی تہذیب و ارتفاع کے کرب کو برداشت کرتے ہیں اور نہ ہی اعلٰے انسانی اقدار کی تخلیق کا کلِ مراد محبوبہ کو پیش کرتے ہیں بلکہ جو اس "ابلہانہ مہم" پر جانے کے عوض محبت میں وقت گزارتے ہیں —— یہاں عصمت چغتائی نے محبت کا لفظ انگریزی محاورہ LOVE MAKING کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ اس پر مجھے فراق گورکھپوری یاد آتے ہیں جو حسرت موہانی کے ہاں عشق کی جسمانیت کی مثالیں پیش کر کے کلام حسرت کو سچائیوں کا ترجمان ثابت کر رہے تھے کہ ایک خاتون نے کہا: "بے شک حسرت کا کلام ہمیں سچائیاں دیتا ہے مگر بہت چھوٹی سچائیاں" —— اردو افسانہ میں حقیقت نگاری اور رومانیت کے علمبرداروں نے کیا یہ کہ صحافیوں کی طرح پہلے تو اپنے گرد و پیش کی چھوٹی چھوٹی سچائیوں کو بہت بڑی حقیقتیں مشہور کیا اور پھر بیٹھ گئے ان حقیقتوں کی فہرست مرتب کرنے۔ اسی دوران میں جس کلیم الدین احمد، جس محمد حسن عسکری یا جس گیان چند نے بھی داستانوں میں جنسی اور سماجی حقیقت نگاری کے نمونے دکھانے زوال پسندی کا تمغہ حاصل کیا۔

گیان چند کی کتاب (اردو کی نثری داستانیں) سن سنتالیس میں پایہ تکمیل کو پہنچی۔ سنتالیس ہی میں ہم آزاد ہو گئے۔ آزادی اپنے ساتھ فسادات لائی۔ فسادات میں رومانیت اور حقیقت نگاری کے اسالیب اپنی انتہائی

بلندیوں پر پہنچ گئے۔ یعنی کرشن چندر کا "خبرنامہ، اداریہ"، اور سعادت حسن منٹو کا افسانہ "سیاہ حاشیہ" بن کر رہ گیا۔ فسادات ہی میں عصمت چغتائی کو احساس ہوا۔

"اس وقت تک میں نے جتنی کہانیاں لکھی تھیں۔ ان میں ماں باپ یا تو تھے ہی نہیں۔ اگر تھے تو نہایت فضول سی شے۔ انہیں نظر انداز کر کے ہی میری دانست میں ان پر فتح پائی جا سکتی تھی۔ میں نے اپنی ماں کی طرف دیکھا، پھر اپنی بچی کی طرف دیکھا اور ان دونوں ہستیوں کے درمیان خود کو جکڑا ہوا پایا۔"

کاش عصمت چغتائی اس احساس کو زائل ہونے سے بچا لیتیں مگر انہوں نے تو محض اس جرم کی پاداش میں قرۃ العین حیدر کے ہونٹوں سونٹوں کو بن ڈالا کہ موصوفہ فرد کو باپ اور بیٹے کے بیچ میں جکڑا ہوا محسوس کرتی ہیں (ہوم ہوم ڈارلنگ) اور سب سے بڑھ کر یہ کہ انتظار حسین کے فسادات میں گھرے ہوئے کرداروں کے مَن تساون یاد آتا ہے اور حسن پور کے باغوں کی چڑیاں حسن پور کے لوگوں سے بھی پہلے ہجرت کر جاتی ہیں۔ مَن تساون کے ہنگاموں میں ہی اردو افسانہ کی حقیقی روایت گم ہوئی تھی۔ یہ کردار ۱۹۴۷ء کی واردات کو ۱۸۵۷ء کی واردات سے آمیز کر کے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو داستانوں میں پیش کئے گئے جانبازی کے مجسمے معروف پیکار نظر آتے ہیں۔ "چاند گہن" کا "شیر خان" "جس کا دماغ خراب ہو گیا تھا اور جو مسلسل دو تین دن تک مشین گن چلاتا رہا تھا" ایسا ہی کردار ہے۔ فیاض خان اس کے بارے میں سوچتا ہے۔

"شاید اسے میں نے کہیں نہ دیکھا ہو۔ یہ محض میرا خیال ہو۔ ممکن ہے شیر دخود کوئی شخص نہ ہو۔ محض ایک خیال ہو۔ ایک تصور ہو۔ وہ تصور جو اپنی قوم کی بربادی کے ہر موقعہ پر اپنی جھلک دکھاتا ہے اور غائب ہو جاتا ہے وہ تصور جو کبھی ٹیپو کے غفار کا بھیس بدلتا ہے اور کبھی بہادر شاہ ظفر کے کالے خان گول انداز کے پیکر میں ظاہر ہوتا ہے۔"

یہیں سے اردو افسانہ کی حقیقی روایت کے احیاء کی جدوجہد شروع ہوتی ہے۔ رومانیت اور حقیقت نگاری کے اسالیب موت سے ہم کنار ہوتے ہیں اور احمد ندیم قاسمی کی "صداقت پسندی" کا اسلوب روشنی کے مینار کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ یوں تو احمد ندیم کی افسانہ نگاری کی عمر اتنی ہی ہے جتنی افسانہ نگاری میں رومانیت اور حقیقت نگاری کی ہے اور انہوں نے آزادی سے پہلے رومانیت اور حقیقت نگاری کے اسالیب

میں کامیاب مختصر افسانے تخلیق کیے ہیں مگر اس دور میں کہ سطحیت پسندی اور صحافتی انداز نظر ہماری افسانہ نگاری کا غالب اور مقبول رجحان تھا۔ یہ صفِ اوّل کے افسانہ نگاروں میں شمار نہیں کیے گئے۔ ان کے ساتھ یہ سلوک بھی ایک معنی رکھتا ہے۔ اب یہی دیکھئے کہ ندیم کسی 'حقیقت' کے گرد "بے سمجھے بوجھے" کہانی بننے کے قائل نہیں اور وہ جنسی اور اقتصادی مسائل پر لکھتے وقت بھی زندگی کے روحانی تقاضوں کو فراموش نہیں کرتے ان کا اسلوب صداقت پسندی کیا ہے؟ یہ انہی کی زبان میں سنئے۔

"اگر ہم حقیقت پسندی اور صداقت پسندی کے فرق کو اپنے ذہنوں میں واضح کر لیں تو ادب و فن میں حقیقت کے اظہار سے متعلق ہماری تمام الجھنیں دور ہو سکتی ہیں اور یہی وہ نکتہ ہے جو ترقی پسند ادب کی تحریک کی ابتدا میں ایک حد تک نظر انداز کیا جاتا رہا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ ادیب بھی جو مفرد اور مجرد حقیقت کی تصویر کشی کر کے بزعم خود حقیقت نگاری کا منصب ادا کر لیتے تھے، ترقی پسند کہے جانے لگے۔ ان ادیبوں کو یہ بھی معلوم نہ تھا کہ حقیقت کوئی جامد چیز نہیں۔ ہر خارجی حقیقت کے اندر متعدد لہریں رواں ہیں۔ ایک تو خود اس حقیقت کی انفرادی حرکت ہے دوسرے اس کا ماضی کی تاریخی حقیقتوں سے رشتہ ہے اور تیسرے مستقبل کے ساتھ اس حقیقت کی وابستگی ہے۔ اگر خارجی حقیقت کو فن میں منتقل کرنے والا اس بات سے بے خبر ہے کہ حقیقت کو موجودہ صورت اختیار کرنے میں کتنی صدیاں صرف ہوتی ہیں تو وہ حقیقت کا فن کارانہ یا دوسرے لفظوں میں صداقت پسندانہ اظہار نہیں کر سکتا۔۔۔۔ صداقت پسندی فن کار کو خواب دیکھنے سے نہیں روکتی۔۔۔۔ اور اس تضاد کو ختم کر دیتی ہے جو حقیقت پسندی اور رومانیت کے درمیان حائل رہا ہے۔"

(حقیقت اور فنی حقیقت۔ احمد ندیم قاسمی۔ مطبوعہ نقوش، جون ۱۹۵۰ء)

گویا حقیقت پسندی اور رومانیت کے اسالیب کے زندہ عناصر کو فنی نقطہ نظر سے آمیز کر کے یہ اسلوب ایجاد کیا گیا ہے۔ گزشتہ پندرہ برس کے دوران، پاکستان کا دیہی اور شہری معاشرہ جس سماجی اور تہذیبی انتشار سے دوچار ہے اور اس انتشار کے باعث ہمارے جذباتی اور روحانی رشتوں میں شکست و ریخت کا جو بھیانک عمل جاری ہے

اس کی ترجمانی اور تنقید کا فریضہ احمد ندیم قاسمی نے اس انداز میں ادا کیا ہے کہ جہاں زمانۂ حال کا اقتصادی اور سیاسی استحصال بے نقاب ہو گیا ہے وہاں ماضی کی زندہ روایات کے سہارے تعمیر نو کے امکانات بھی روشن ہو گئے ہیں۔ ر سناٹا، الحمدللہ، وحشی، ثواب، گھرسے گھر تک اور ایسے ہی کئی مختصر افسانوں کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے ہاں افسانہ نگاری بازی گری یا سنسنی خیزی کی بجائے تہ در تہ معانی کی ترسیل کا ذریعہ ہے۔ فسادات جیسے ہنگامی موضوع پر لکھے ہوئے مختصر افسانہ "پرمیشر سنگھ" تک میں تہ در تہ معانی کی یہ کیفیت موجود ہے۔ ترقی پسندوں کے لئے پارٹی لائن یہ تھی کہ پاکستان کا قیام نفرت کے منفی جذبہ کا رہینِ منت ہے اس کا ثبوت فسادات ہیں سو پاکستان کے قیام کو بٹوارے کے منحوس نام سے یاد کیا جائے۔ احمد ندیم قاسمی نے فسادات کے موضوع پر لکھتے ہوئے کبھی ملک کو ٹکڑے ٹکڑے ہوتے نہیں دکھایا بلکہ اسے آزادی سے تعبیر کیا۔ پرمیشر سنگھ میں انہوں نے نفرت کے نظریہ کا مفہوم بدل کر رکھ دیا۔

مسلمان جب سے برصغیر میں آئے ہیں متحدہ قومیت کی تعمیر کے خواہاں رہے ہیں۔ مگر ہندوؤں کا طبقاتی سماج ہمیشہ مسلمانوں کو شودر سے بھی کم حیثیت دینے کا خواہاں رہا ہے۔ جب ہندوؤں نے متحدہ قومیت کی تعمیر کی ساری کوششیں خاک میں ملا دیں تو مسلمانوں نے اپنے صدیوں کے تجربات کے پیشِ نظر ہندوؤں کی نفرت کا شکار ہونے سے بچنے کی سوچی اور ایک علیحدہ قومیت کی بنیاد پر نیا وطن حاصل کیا تاکہ وہاں برہمن، شودر اور مسلمان کی طبقاتی منافرت کی فضا سے نکل کر مثبت بنیادوں پر رنگ و نسل سے بے نیاز ملت کی تعمیر کر سکیں۔

"پرمیشر سنگھ" اختر کو اختر کی بجائے کرتار سنگھ کے روپ میں دیکھتا ہے اور اس کے ساتھ وہ سارے چاؤ چونچلے کرتا ہے جو وہ اپنے بیٹے کرتار سنگھ سے نہیں کر سکا مگر پرمیشر سنگھ کی بیوی، اس کی بیٹی امر کور بھی اور پورا گاؤں اختر کو کرتار سنگھ کے روپ میں دیکھتے ہوئے بھی اسے اس نفرت کا نشانہ بناتا ہے جو سکھوں کی بستی میں آباد مسلمانوں کا صدیوں سے مقدر رہی ہے۔ پرمیشر سنگھ کی بیٹی "امر کور" جو بیمار اختر کے حلق میں پانی کی ایک بوند ٹپکانا گناہ سمجھتی ہے اور ہر آن اختر کی بوٹی بوٹی کر ڈالنے کے سنہری موقع کی تلاش میں سرگرداں ہے اس بھرپور نفرت کی علامت ہے۔ اسی نفرت سے تنگ آ کر اختر نئے وطن کی راہ لیتا ہے اور پاکستان سے بلند ہوتی ہوئی اذان کی آواز سن کر خوشی سے پھولا نہیں سماتا۔

ایک کہانی پر اتنی توجہ صرف کرکے اس حقیقت کی طرف اشارہ مقصود ہے کہ بہ حیثیت فن کار احمد ندیم قاسمی کا رشتہ اس طرزِ احساس سے جڑتا ہے جو انتظار حسین کی افسانہ نگاری کی بدولت آزادی کے بعد نمودار ہونے والی

نسل میں عام ہوا اور رفتہ رفتہ عہدِ حاضر کا طرزِ احساس ٹھہرا۔ اس طرزِ احساس کی بات ایک بار پھر ملتوی کیجئے اور یہ دیکھئے کہ صداقت پسندی کے اسلوب میں جیلانی بانو، انتظار حسین، رام لعل، ابن الحسن اور اشفاق احمد نے چند کامیاب مختصر افسانے لکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ مختصر افسانے اور خدیجہ مستور، اور عبد اللہ حسین کے ناول اس اسلوب کی زرخیزی اور تنوع کے شاہد ہیں۔ اس کے پہلو بہ پہلو حقیقت نگاری اور رومانیت کے متروک اسالیب میں بھی عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، اور ممتاز مفتی وغیرہ آزادی سے پہلے خود اپنے قائم کردہ معیار کو برقرار رکھنے کی سعی لاحاصل میں مصروف دکھائی پڑتے ہیں۔ اس صورت حال سے اکتا کر عزیز احمد قراۃ العین حیدر، اور ممتاز شیریں مغربی افسانہ کے تازہ ترین تکنیکی تنوعات کو اردو افسانہ میں رائج کرنے کی مہم میں برسوں سے مصروف ہیں۔ "مرن بیتا اور صدیاں" "آگ کا دریا" اور "کفارہ" جیسے فن پاروں پر ان لوگوں کی فنی ریاضت کی داد علمیت زدگی کے طعنے سے دی گئی۔ اس طعنے کی وجہ صرف یہی نہیں کہ اردو نقاد اور افسانہ نگار کم علمی کے سہارے کو عزیز جانتے ہیں بلکہ اس میں اس حقیقت کو بہت دخل ہے کہ گزشتہ پچیس تیس برس کے دوران خود یورپ میں ناول اور افسانہ کی اصناف سے مایوسی روز افزوں ہے۔ پہلے ٹی ایس ایلیٹ نے اعلان کیا کہ فلا بیر اور جیمز کے ساتھ مغربی ناول اللہ کو پیارا ہو چکا ہے۔ پھر یہ نظریہ اٹلی امریکہ اور فرانس میں برسوں زیر بحث رہا اور اب سے چند ماہ پہلے بن کہانی کے ناول کا تجربہ کرنے والے سارتر صاحب نے بھی ناول کی موت کی خبر کی تصدیق کر دی۔ سو مغربی فکشن کے تکنیکی تنوعات کو اردو میں رائج کرنے کی یہ انفرادی کوششیں ایک رجحان کی مانند جڑ پکڑتی نظر نہیں آتیں بلکہ اس کے برعکس ہمیں تو خود اپنی جڑوں کی فکر کھائے جا رہی ہے۔

> "ہماری جڑیں کہاں ہیں؟" یہ سوچتے ہوئے انتظار حسین ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کے اس لمحہ کو یاد کرتے ہیں "جب ہم پاکستانی مہاجر تھے، غیر مقامی بھی اور مقامی بھی، اس لئے کہ سوال اصل میں ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں نقلِ وطن کا نہیں بلکہ ایک پرانے ملک سے نئے ملک میں ہجرت کا تھا۔ کچھ لوگ سپیشل گاڑیوں میں بیٹھ کر پاکستان پہنچے۔ کچھ لوگوں نے اپنے آپ کو پرانے ملک سے نئے ملک میں داخل ہوتے دیکھا۔ ...... اس وقت پاکستان کا مطلب تھا، ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں ہجرت۔ یہ اس عہد کا مرکزی سوال تھا۔"

یہاں تک تو انتظار حسین بخیر و خوبی پہنچتے ہیں مگر اس کے بعد یہ سوچتے وقت کہ یہ سوال قرۃ العین حیدر اور الطاف فاطمہ (رلیے جمید) کے ہاں مخصوص طور پر اٹھتا ہے وہ ساون کے اندھے بن جاتے ہیں۔ اس لئے کہ ہجرت کا وہ تصور جو مسلمان قوم کی تاریخ میں زماں زماں دہرائے گئے۔ متواتر تجربات سے مستعار ہے، وہ تو صرف انتظار حسین کے ہاں مرکزی سوال بنتا ہے۔ قرۃ العین حیدر اور لے حمید کے علاوہ خدیجہ مستور (آنگن) عبداللہ حسین (اداس نسلیں) اور جمیلہ ہاشمی (تلاش بہاراں) کے ہاں ہجرت کی بجائے محض نقل وطن کا تصور ہے اور اس کی جنم دی ہوئی یاد ماضی کی مختلف و متنوع شکلیں۔ ہجرت کے تجربہ میں ماضی کو محض یاد کرتے رہنے (یا چلئے ماضی کے وسیلے سے اپنے آپ کو دریافت کرتے) کا تصور کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ہجرت کا نام ہے اس اعلیٰ وارفع نصب العین کے زیر اثر ماضی کی از سر نو تخلیق کا جس کے تحت نقل مکانی لازم ٹھہری۔ قرۃ العین سے لے کر جمیلہ ہاشمی تک نقل مکانی کسی نصب العین کی خاطر نہیں کی گئی بلکہ یہاں "تاریخ نے ہمیں دھوکا دیا ہے" کی منطق کارفرما ہے۔ اس سلسلہ میں قرۃ العین حیدر کے کارناموں کا تصور دھوکا پیدا کر سکتا ہے کیونکہ وہ جمیلہ ہاشمی اور لے حمید اور دوسرے بہت سوں کی طرح محض رقت، تلخی اور جھلاہٹ کے ساتھ ماضی کو یاد ہی نہیں کرتیں بلکہ ماضی میں زندہ ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے ہاں ماضی اول اول "ہندوستان کا بہترین گرلز کالج، ازابلا تھوبرن، لکھنؤ" ہے "اس کالج کی طالبات اپنی سادگی کے لئے مشہور ہیں۔ یہ لوگ سندر ساریاں پہنتی ہیں اور جس طرح کے یہ فیشن کرتی ہیں سارے صوبہ میں ان کی نقل کی جاتی ہے ـــــ اس شدید ارسٹوکریٹک کالج میں سیاسیات کا تذکرہ بالکل نہیں ہوتا۔ محض دنیا میں گریس فل اور متوازن طریقے سے زندگی بسر کرنے کے فن پر توجہ دی جاتی ہے۔" (آگ کا دریا) ایسے میں جب پاکستان قائم ہو جاتا ہے تو "زندگی روشنی اور امید کا خاتمہ" ہو جاتا ہے۔ یعنی ان کے پاس مستقبل کا کوئی تصور نہیں رہتا اور وہ بہت دکھ سے سوچتی ہیں کہ "تقسیم نے ان کا بیڑہ غرق کر دیا ہے۔" (میرے بھی صنم خانے)۔ سو اب ـــــ "ہماری غلطیوں کا سایہ ہمارے آگے آگے چلتا ہے اور رات ہمارے تعاقب میں ہے۔" (جلاوطن)

غلطیوں کے حقیقت پسندانہ تجزیہ کی زحمت سے بچنے کے لئے وہ ان کے جواز کی تلاش میں ماضی میں سفر کرتی ہیں اور ایسے تاریخی واقعات اور دیو مالائی تصورں تک رسائی حاصل کرنے کی خاطر جو ان کی غلطیوں کا جواز بن سکیں وہ قدیم آریائی عہد تک جاتی ہیں۔ اب یہ سارا علاقہ ان کا ماضی ہے اور حق تو یہ ہے کہ اسے زندہ کرتے اور اس میں زندگی

پیدا کرنے کی کوششوں کے دوران قرۃ العین حیدر نے جس فنی ریاضت، روحانی کرب اور انسان دوستی کا ثبوت دیا ہے، وہ عہدِ حاضر کی اردو افسانہ نگاری میں یادگار رہے گا۔ لیکن اس سب کے باوجود تقلِ وطن کو وہ ہجرت کا نام دینے کے خلاف ہیں (انہوں نے تو ہمیں یہ سمجھانے کی کوشش بھی کر دیکھی ہے کہ ۱۹۵۹ء میں بیٹھ کر اسلام میں منطق تلاش کرنا کارِ بے کاراں ہیں) آزادی کے بعد 'جلا وطن' کی 'کشوری' لندن میں بیٹھی سوچتی ہے:۔

"تم نے کبھی سوچا ہے کہ میں کہاں جاؤں گی؟ میرا گھر اب کہاں ہے؟ کیا میں اور میری طرح دوسرے ہندوستانی مسلمان ایسے مضحکہ خیز کردار بننے کے قابل تھے؟؟" لیکن وہ پاکستان کو، جہاں اس کا بھائی فوج میں میجر ہے، اپنا گھر نہیں بناتی۔ 'آگ کا دریا' کا کمال نامساعد سے نامساعد حالات میں بھی یہی طے کئے رہتا ہے۔

"کبھو کا مر جائے گا مگر ترکِ وطن کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا" —— یہ سب کچھ طے کرنے کے باوجود اسے ایک روز بھارت کو خیرباد کہنا پڑتا ہے مگر پاکستان کو وہ اپنا وطن نہیں محض پناہ گاہ ہی تصور کرتا ہے اب 'جلاوطن' کی 'کنول کماری' کی طرح اس کے سامنے "بیکراں تنہائی اور زندگی کے ازلی و ابدی پچھتاووں کے ویرانے میں ڈانواں ڈول پھرنے والے محض دہشت زدہ پناہ گزین ہوتے ہیں، مہاجر نہیں بن سکتے۔

خدیجہ مستور نے ان جذباتی رشتوں کو دکھ کے ساتھ یاد کیا ہے جو ۴۷ء میں ہمیشہ کے لئے ٹوٹ گئے، اور جن کی موجودگی اور شدت کا احساس ٹوٹ جانے پر ہوا۔ خدیجہ مستور ماضی سے گریہ و زاری کی نہیں بصیرت کی طلب گار ہیں چنانچہ ان کے ہاں رقت نہیں دردمندی ہے! اسی بصیرت اور دردمندی کے سہارے جب وہ ماضی میں سفر کرتی ہیں تو یوں لگتا ہے جیسے ان پر مستقبل کی طرف جانے کی دھن سوار ہو۔ "آنگن" کی عالیہ نے جس گھر میں آنکھ کھولی ہے اس میں "وقت کٹھن ہے، زندگی پل صراط سے گزرنے کا نام ہے"۔ ہوش سنبھالتے ہی اماں بیزاری کی وحشت میں لپٹی نظر آتی ہیں "جیسے کسی طویل سفر سے دوچار ہو گئی ہوں اور منزل بہت دور ہو"۔ ابا اور چچا اپنے آپ کو پوری قوم کی محرومیوں اور تشنہ کامیوں کے ذمہ دار سمجھتے تھے۔ اس ذمہ داری سے عہدہ برآ ہونے کے لئے وہ مستبد حکمرانوں کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالتے، پھولوں کے ہار پہنانے والی قوم کے سامنے سینہ تان کر چلتے۔ مگر سرفروشی، جانبازی اور فقر غیور کے یہ پیکر اپنے آنگن میں چوروں کی طرح داخل ہوتے تھے، آنکھیں نیچی کئے۔ سہمے سہمے سے، گھر والوں کی محبت اور ایثار کے مقروض جو تھے، وجیہہ مگر مسکین صورت صفدر بھائی سے بات نہ کرنے مگر چوری چھپے ان کا خیال رکھنے والی "آپا کی موت نے اسے اپنی عمر سے دس سال آگے بڑھا دیا۔"

اور یوں عالیہ شباب کی رہگزر پر قدم رکھنے کی بجائے آناً فاناً بڑھاپے کی دہلیز پر آ کھڑی ہوئی۔ آزادی کے بعد

وہ اپنی ماں کے ہمراہ محض اس لئے نقل وطن پر آمادہ ہو گئی کہ پاکستان میں اس کے ماموں کو جو کوٹھی الاٹ ہوئی تھی اس کا آنگن جمیل بھیا کے گھر کے آنگن سے بہت زیادہ کشادہ اور خوشنما تھا، پاکستان پہنچتے ہی جب عالیہ کی زندگی اقتصادی طور پر سرسبز و شاداب ہو جاتی ہے تو اسے ایکا ایکی وہ جذباتی رشتے یاد آجاتے ہیں کہ تھے مگر زندگی کے اقتصادی طور پر بے آب و گیاہ ہونے کی وجہ سے معلوم ہوتا تھا، نہیں ہیں!۔۔۔۔۔

اب عالیہ ماتم یک شہر آرزو میں مصروف ہو جانے کی بجائے سوچتی ہے:۔

"جمیل میرے جسم پر تم جو جادو کی سوئیاں چبھو گئے ہو اسے کون سا شہزادہ آکر نکالے گا؟"

وقت کے شہزادے نے جادو کی یہ سوئیاں عبداللہ حسین کے ناول 'اداس نسلیں' کے نعیم کے جسم میں بھی چبھو رکھی ہیں، جادو کی سوئیاں نعیم کو ہر آن از خود رفتہ و بے چین رکھتی ہیں اس از خود رفتگی و بے چینی کو عبداللہ حسین نے اداسی کا نام دیا ہے۔ اداسی کا یہ طلسم توڑنے کی خاطر نعیم عمر بھر (اور یہ عمر ۱۹۱۳ء سے لے کر ۱۹۴۷ء تک کے انتہائی نازک وقفہ زماں پر محیط ہے، یہ وہ زمانہ ہے جب ایک "پوشیدہ اور خاموش آگ سڑکوں اور گلیوں اور بازاروں میں دوڑتے ہوئے شہریوں کے درمیان لپک رہی تھی۔ آگ جو جسموں کی بجائے دلوں اور آنکھوں میں لگی تھی ایک خوفناک غصہ جو تمام شہریوں کے سروں پر لہرا رہا تھا" اور جب لوگ "بظاہر پر امن طریقے پر کھڑے تھے۔ مگر ایسا ہراساں اور چپ چاپ امن جس سے بدامنی کا خدشہ پیدا ہوتا تھا") ہندوستان کے شہروں اور دیہاتوں میں زندگی کی ہر کروٹ سے نبٹتا ہے، مگر فوجی اعزاز، سیاست اور شیلا سے فلرٹیشن، انگریزی کاسہ لیسی، سول سروس اور انسان کی ساری شرافت، سارے کرب اور ساری قربانی کے ساتھ خاموشی اور رضامندی سے محبت کرنے والی بیوی عائشہ کی رفاقت ۔۔۔۔۔ کہیں بھی تو اداسی کا یہ طلسم نہیں ٹوٹتا ۔۔۔۔۔ یا آخر جب وہ ان ساری آلائشوں سے پاک ہو کر فقیر کا دامن تھامتا ہے اور پاکستان کے سفر پر نکلے ہوتے پیدل چلنے والے قافلہ کے ساتھ ہو لیتا ہے۔ تو چند دہقانوں کی شکل میں عرفان کی پریاں آتی ہیں اور جادو کی سوئیاں نکال لیتی ہیں۔ اب وہ مطمئن ہے اور کہہ رہا ہے۔

"ہمارے پاس نہ آئیڈیل تھے نہ سیاست، صرف بگڑی ہوئی زندگیاں تھیں اور زہریلے دماغ، جس کا نتیجہ اس بگڑی ہوئی تاریخ میں ظاہر ہوا ہے۔ یہ سب" اس نے چاروں طرف ہاتھ پھیلایا " تم دیکھ رہی ہو یہ تاریخ

کی کون سی شکل ہے؟ یہ وہ نسل ہے جو ایک ملک کی تاریخ میں عرصے عرصے
بعد پیدا ہوتی رہتی ہے جس کا کوئی گھر نہیں ہوتا، کوئی خیالات کوئی نصب العین
نہیں ہوتا، جو پیدائش کے دن سے اداس ہوتی ہے اور ادھر ادھر سفر کرتی ہے۔
ہم ہندوستان کی اس بدقسمت نسل کے بیٹے ہیں۔"

فسادی آتے ہیں اور اسے پکڑ کر لے جاتے ہیں، جانے کہاں؟ مگر اس کا چھوٹا بھائی علی (جس نے اس کی اداسی کے علاوہ اپنے باپ کی دلیری، سخت جانی اور ہنرمندی بھی ورثہ میں پائی ہے اور جو فطری طور پر کسان ہے مگر جسے ملوں میں کام کرنا پڑا اور جو ایسے میں یوں محسوس کرتا رہا "جیسے وہ کھڑے ہوئے نوجوان درختوں کے سایے میں سستا رہے ہیں اور درخت روز بروز خشک ہوتے جا رہے ہیں") پاکستان پہنچ جاتا ہے۔ یہاں پہنچ کر شادی کرتا ہے اور گاؤں میں بسنے کی سوچتا ہے۔

"گاؤں کے لوگ سادہ اور دیانت دار ہوتے ہیں وہ ہماری مدد کریں گے، یہ میرے بھائی نے کہا تھا اور یہ سچ ہے، ہم بھی گاؤں کے رہنے والے ہیں۔ وہاں ہم کھیتی باڑی شروع کریں گے اور آہستہ آہستہ گھر بھی بنا لیں گے۔ گاؤں میں گھر بنانا کوئی مشکل نہیں ہوتا تم فکر نہ کرو، کھلی جگہ، آب و ہوا بھی مفید ہوتی ہے۔ میرا بھائی۔" وہ کراہ کر چپ ہو گیا۔

یہیں پہنچ کر نعیم علی کا آئیڈیل بن گیا، علی میں سما گیا اور یہ بات معنی خیز ہے کہ علی کی بیوی کا آئیڈیل بھی نعیم ہی ہے۔ نعیم جس نے بالآخر چند بے علم اور گنوار دہقانوں کو "تمام بنی نوع انسان کی دانائی اور وقار" کا حامل دیکھا۔ سو علی نے اپنے سینہ میں تعمیر نو کا ولولہ محسوس کیا۔ "اسے اپنے جانے کا خیال آنے لگا جو یکے کہ اس کے تئیں ماضی کی اڑتی ہوئی خوشبو تھی مانند ایک خواب کے ذہن سے بسرنے لگی۔ اب سفر اس پہ ہموار تھا۔"

لٹے واوین میں دیا گیا آخری جملہ ایک بار پھر پڑھیے کیونکہ یہ عبداللہ حسین کی بجائے انتظار حسین کے مختصر ناول "دن" کا آخری جملہ ہے۔ یہاں سے اس طرز احساس کی بات پھر چل نکلتی ہے جس کے زیر اثر عہد حاضر کا افسانہ نگار، افسانہ نگاری کی مشرقی روایت سے اپنا رشتہ جوڑنے میں کوشاں ہے۔ اس سلسلہ میں ہمیں ایک بار پھر منٹو کا ذکر چھیڑنا ہوگا۔ "گلی کوچے" اور "چاند گہن" کی بدولت ہمارے ہاں یہ طرز احساس جنم لیتا ہے کہ عقلیت پسندی کے علمبردار افسانہ نگاروں نے جس چیز کو تو بات کہہ کر مسلمانوں کی زندگی سے نکال

باہر کرنے کی ٹھانی تھی وہ توہمات نہیں استعارے ہیں کہ حاضر حقیقتوں کا رشتہ غائب حقیقتوں سے جوڑتے ہیں۔ چنانچہ خاکِ شفا کی تسبیح دانے اگر ہر سال عاشورہ کی صبح سرخ پڑ جاتے ہیں۔ سن سنتالیس میں سرخ پڑ جاتے ہیں تو یاد پڑتا ہے کہ سن ستاون میں ان کا سرخ پڑ جانا قومی تباہی کا پیش خیمہ ثابت ہوا تھا۔ ستاون سے پہلے چاند گہن پڑا تھا اس لئے بڑی بوڑھیوں کو سینتالیس میں بھی چاند گہن پڑنے کے ڈراؤنے خواب دکھائی دینے لگتے ہیں۔ یہ طرزِ احساس فسادات کی تباہی کو مسلمانوں کی تاریخ میں تباہی کے پرانے واقعات کی روشنی میں سمجھنے کا غماز ہے۔ سو ان کے ہاں نقلِ وطن کی بجائے ہجرت کا تجربہ جنم لیتا ہے۔

یہ اسی طرزِ احساس کا کرشمہ ہے کہ انتظار حسین مروجہ اسالیب میں کامیاب افسانے (کنکری) لکھنے کے باوجود بہت جلد ان سے اکتا گئے اور داستانوں کی طرف متوجہ ہو گئے چنانچہ اپنی افسانہ نگاری کے دوسرے دور میں وہ نہ صرف داستانوں کے استعارے زمانۂ حال کے تقاضوں کے مطابق دوبارہ زندہ کرنے میں مصروف ہیں (آخری آدمی) بلکہ انہوں نے 'جل گرجے' کے نام کی داستان لکھنے کا تجربہ بھی کیا ہے۔ یہ داستان، ہم عمر کی واردات کو، دور کی واردات کے وسیلے سے سمجھنے اور پیش کرنے کی کوشش ہے مگر اس سے کہیں زیادہ قابلِ توجہ مختصر افسانہ "زرد کتا" ہے۔ اس حیرت انگیز حد تک کامیاب (اور اپنی مثال آپ) مختصر افسانہ میں بہت سے چھوٹے چھوٹے استعارے مل کر ایک بڑے استعارے کو جنم دیتے ہیں۔ نفس پرستی اور طمع دنیا کے موضوع پر تخلیق کئے گئے اس استعارہ میں معاشرتی حقیقت نگاری اور رقعہ گوئی کے فنی محاسن بالکل ضمنی حیثیت رکھتے ہیں اور اسلامی دیو مالا کی تخلیق مرکزی اہمیت کی حامل ہے اس لئے اس کے فنی محاسن کی فہرست مرتب کرنے کی بجائے میں انتظار حسین سے یہ پوچھتا ہوں کہ کہیں اس افسانے کا قاری اسلامی فقر کو غیر اسلامی (عجمی نہیں) رہبانیت تو نہ سمجھ بیٹھے گا؟

یہاں اس نقطۂ نظر کی بات آپڑتی ہے جس کے تحت عصرِ حاضر کے تجربات کو مسلمانوں کی تاریخ کے گزشتہ تجربات میں سمو کر پیش کیا گیا ہے۔ لکھنے والا بار بار دہرائے جانے والے بہت سے تجربات میں سے کون سے تجربات چنتا ہے اور کون سے رد کرتا ہے۔ پھر یہ حقیقت بھی فراموش نہ کرنی چاہیئے کہ ۱۸۵۷ء سے لیکر ۱۹۴۷ء تک بلکہ آج تک قاری پر جو وارداتیں گذری ہیں انہوں نے اس کی نفسیات کو بہت کچھ بدل دیا ہے۔ اور یوں تجربات کے انتخاب کا مرحلہ اور زیادہ اہم ہو جاتا ہے کیونکہ اس کا تعلق بات سے زیادہ بات کی تاثیر سے ہے۔ ذاتی طور پر میں سمجھتا ہوں کہ ابو القاسم خضری کی بجائے حضرت ابوذر غفاری کو اگر "زرد کتا" کا مرکزی کردار بنایا جاتا تو کہانی کے تاثر اور دیو مالا کی تخلیق کے لئے بہتر ہوتا۔ "ان لکھی رزمیہ" کے پیچھے اگر جب پاکستان میں نئی زندگی کی تعمیر

کے لئے مدد نہیں ملتی تو واپس قادر پور پہنچ کر جامِ شہادت نوش کرلیتا ہے مگر اپنے تصورات سے غداری نہیں کرتا۔ یہاں بھی اگر انتظار حسین مکّہ کے مسلمانوں کی مدینہ ہجرت کے ساتھ ساتھ حضرت ہاجرہ اور حضرت اسمٰعیل کی وادیٔ غیر ذی ذرع میں ہجرت اور نئی اور قابلِ رشک زندگی کی تعمیر کی واردات کو پیشِ نظر رکھتے تو یہ کردار عہد آفریں کردار بن سکتا تھا۔ اسی طرح کربلا کی واردات کا ذکر کرتے وقت بھی انتظار حسین یہیں کہیں لکھنؤ کے گرد و پیش ہی میں گھر کر رہ جاتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ علم، تعزیہ اور ان سے متعلقہ رسومات تو کبھی کبھی علامت بنتی نظر آتی ہیں مگر اصل واردات کی روح اس طرح منعکس نہیں ہو پاتی جس طرح مثلاً اقبال کے اس شعر میں ہے۔

مرا دل، میری رزم گاہِ حیات   گمانوں کے لشکر یقیں کا ثبات

یا

حقیقت ابدی ہے حسین ابن علی   بدلتے رہتے ہیں اندازِ کوفی و شامی

داستان گوؤں کے علاوہ علامہ اقبال کی شاعری بھی اسلام میں دیو مالا کی تلاش و جستجو کی حامل ہے۔ توقع کرنی چاہیئے کہ انتظار حسین نے برسوں پہلے "کلیاتِ میر" کو سرکار ناول کی حیثیت سے پڑھنے کا جو اعلان کیا تھا اس کے مطابق وہ اب تک "کلیاتِ میر" کے مطالعے سے فارغ ہو چکے ہوں گے اور اب کلامِ اقبال کو بھی زندہ و منور استعاروں کی حامل داستان کی حیثیت سے پڑھ ڈالیں گے۔ اب تک ایسا نہ کر سکنے کی وجہ شاید یہ ہے کہ بقول جمیلہ شاہین "انتظار حسین کو ایلیٹ پہلے یاد آتا ہے اور نانی اماں بعد میں"۔ اور ایلیٹ ماضی کے اسیر ہیں تو اقبال کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتے ہوئے بھی مستقبل کے پیامبر۔

اس نوعیت کی کسی بحث کا ماحصل بیان کرنا بدمذاقی سے کم نہیں مگر یہاں یہ کہنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور ان کے حلقہ ہائے اثر کے باوجود ہمارے عہد کی افسانہ نگاری جمود کی جس کیفیت سے دوچار ہے وہ کئی اعتبار سے "تخلیقی جمود" ہے قیامِ پاکستان کے ساتھ افسانہ نگاری کی مصنوعی روایت کا تو خاتمہ ہو گیا مگر داستانوں میں افسانہ نگاری کی جو روایت موجود ہے اس سے رشتہ جوڑ کر نئے افسانے کا رنگ روپ چمکانا کچھ آسان نہیں۔ اس مہم کو سر کرنے کے لئے جن صلاحیتوں کی ضرورت ہے عصرِ حاضر کے اکثر فن کار ان صلاحیتوں کو پروان چڑھانے کی بجائے "زرد کتے" کے خلاف جہاد میں مصروف ہیں پھر اس سلسلہ میں لکھنے اور پڑھنے والے کے جُرے بھلے تعصبات بھی کارفرما ہیں۔ ان سب عوامل کے باوجود چند پرانے

لکھنے والوں مثلاً عزیز احمد (دیباچہ طلسم ہوشربا۔ جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں۔ اور ماحبرہ مسرور "مجھے ماضی کے مخالف پرے لگتے ہیں۔") کے رویّہ میں تازگی کا احساس اور گزشتہ چند برس کے دوران نمودار ہونے والے افسانہ نگاروں کے تیور دیکھیے اور مایوسی کو جھٹک دیجیے!

افسانے کے نئے موضوعات

رشید امجد

نئی چیز کا ظہور زندگی کے جاری و ساری رہنے کی ضمانت ہے۔ جب چیزیں اپنی تازگی اور نیا پن کھو بیٹھتی ہیں تو انسانی فطرت ان کو رد کر کے نئی راہوں پر دوڑ اٹھتی ہے اس عمل کا رک جانا موت اور فنا کی دلیل ہے۔ بہت پرانی چیزوں سے ہمارا بیزار ہونا اس امر کا ثبوت ہے کہ ان میں اب کچھ بھی نہیں۔ ان میں سے اچھنبا، حیرانی، چونکا دینے اور لبھانے والی کیفیات ختم ہو چکی ہیں۔ ثبات صرف تغیر کو ہے اور تغیر سے مراد تبدیلی کی نئی صورت ہے ادب میں نئی تحریکیں انسان کی فکری اور ذہنی آزادی کا پرچم ہوتی ہیں۔ ادبی دستاویز کسی دور کا وہ صحیفہ ہے جس سے اس دور کے لوگوں کے ذہنی رجحانات، جذباتی رویوں، معاشرتی سلوک، مصلحت پسندیوں اور عقلی و فکری حدود اربعوں کی تشخیص اور پہچان ہوتی ہے باقی تمام علوم ان تمام مسائل سے بحث کرتے ہیں جن کا ادب اظہار کرتا ہے۔ ہر دور کے ادیب کے لئے لازمی ہے کہ وہ اشیاء اور ضروریات کو اپنے دور کے سیاق و سباق میں دیکھے اور انہیں معنی عطا کرے لیکن اگر کوئی ادیب اپنے دور کو نظر انداز کرے چیزوں کو پرانی عینک سے دیکھتا ہے تو اس کی دیانت پر شبہ کرنا پڑے گا کیونکہ ہر دور اپنا نیا پن اور عصری مسائل (اور اگر اصرار کیا جائے تو نعرے) لے کر آتا ہے۔ لہٰذا آزادیٔ فکر کے سامنے نعرے کا بند باندھنا، یا چیزوں کو گھسی پٹی عینک سے دیکھنے کا کوئی منصوبہ نئے ادب کی بیاض میں نہیں۔ ہر دور کا تشخص اس دور کا سچا فن کار کرتا ہے ——— لے میں نیا لکھنے والا کہتا ہوں ——— فنکار کون ہوتا ہے؟ اس کا جواب تنقید کی کتابیں نہیں، زمانہ دیتا ہے۔ تنقید کی کتابیں تو خود اس کی منتظر رہتی ہیں۔ نیا فن کار تخلیق کی زبردست چمک کی بدولت دائمی تابندگی حاصل کرتا ہے۔ کالی یا نیلی سیاہی سے لکھے ہوئے نعروں یا بندھے ٹکے اصولوں کے زور پر نہیں بلکہ اس کا اپنا دور جو نئے موضوع لے کر آتا ہے نئے پن کا تقاضا کرتا ہے۔ یہیں نیا اور پرانا دو الگ الگ خانوں میں بٹ جاتے ہیں۔ پرانا ان نئے موضوعات سے آنکھیں بند کر کے پرانی باتوں کو دہراتا رہتا ہے اور نیا انہیں اپنے دور کی عطا سمجھ کر سینے سے لگا لیتا ہے۔ نیا اردو افسانہ بھی ان ہی دو، پرانا اور نیا، دائروں میں بٹا ہوا ہے اب بھی کئی افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں پرانے مسائل کی بازگشت سنائی دیتی

ہے لیکن اس کے بین بین اردو افسانے نے نئے موضوعات بھی اپنائے ہیں بہت سے موضوعات صرف ایک مخصوص دور کی عطا ہوتے ہیں چنانچہ پرانے اور بندھے ٹکے اصولوں کی پیروی کرنے والے انھیں چھوتے ہوئے خوف محسوس کرتے ہیں۔ لیکن نیا فنکار یہی رویہ پرانے اصولوں کے ساتھ برتتا ہے۔ گزشتہ دس بارہ سالوں میں سماجی، سیاسی اور ذہنی سطح پر جو تبدیلیاں آئی ہیں انھوں نے زندگی کا سارا ڈھانچہ بدل دیا ہے ہم نئے نئے مسائل سے دوچار ہوئے ہیں ان مسائل کا حل پرانوں کے پاس ہے نہ ان کے اصول اس سلسلہ میں ہماری کوئی مدد کر سکتے ہیں مثال کے طور پر مدرس ایک قابل احترام شخصیت ہے۔ مدرس پرانے معاشرے میں بھی تھا لیکن اس دور میں حالات اور معاشرے کے پلیٹرن کی وجہ سے اس کی شخصیت کا گناہ آلود ہونا بہت مشکل تھا چنانچہ پرانے ادب میں مدرس قابلِ احترام شخصیت بن کر وارد ہوتا ہے لیکن نئے معاشرے نے جہاں بہت سی بیماریاں پھیلائی ہیں ان میں سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ہمارے مکتب بھی منافقت کی اس لعنت سے محفوظ نہیں رہ سکے چنانچہ مکتب کی ان لعنتوں کا سراغ لگانا اور مدرس کی بددیانتی کو بے نقاب کرنا نیا موضوع ہے اسی طرح دفتری زندگی، اور کلریکل ذہنیت اور دفتری سیاست بھی نیا موضوع ہے گزشتہ دس سالوں میں اردو افسانہ بہت سے نئے موضوعات سے روشناس ہوا ہے۔ یہاں میں چند کا ذکر کرتا ہوں مثلاً دور کی تشکیک اور ایک دوسرے کو شک وشبہ سے دیکھنے کے بارے میں انتظار حسین (مشکوک لوگ)، دفتری زندگی اور اس کی اندرونی سیاست سے متعلق میرزا احمد شیخ (قیمتی آدمی)، سکولوں اور کالجوں کی زندگی وہاں کے ماحول وسیاست کے بارے میں جوگندرپال (بازیچۂ اطفال)، رشید امجد (گرتی دیوار کے سائے)، شہروں کے پھیلاؤ اور لوگوں کے اژدحام، انسانوں کو شہروں کی طرح نمبروں میں تقسیم کرنے اور نمبروں سے پہچانے جانے کے متعلق نجم الحسن رضوی (نیا شہر)، میرزا احمد شیخ (پی بی ایل ۳۶ ۵ اور زیرو پوائنٹ)، نئے انسانوں کی کھوکھلی عظمت کے پس پشت چھپی ہوئی خباثتوں سے متعلق مشہود اذر (دیر خاکی)، دریاؤں، پلوں اور سڑکوں کو موضوع بنا کر براج مین را (دریپ) اعجاز راہی (دیا پل)، جنگل کے معاشرے سے اجتماعی ہجرت سے انفرادی ہجرت کے بارے میں اعجاز راہی (تیسری ہجرت) وغیرہ نے افسانے لکھے ہیں یہ تمام موضوعات نئے اور اچھوتے ہیں جنھیں لکھنے والوں نے علامتی اور تجریدی انداز اور اسلوب میں پیش کیا ہے۔

انتظار حسین نے "مشکوک لوگ" میں اس دور کی تشکیک کو موضوع بنایا گیا ہے جہاں ہر شخص دوسرے کو حتیٰ کہ خود کو مشکوک سمجھتا ہے۔ صابر ایسے ماحول کا فرد ہے جہاں ہر آدمی دوسرے کے بارے میں جاسوسی کی آنکھ رکھتا ہے۔ ہر دوسرا تیسرے کے متعلق اپنی معلومات کا اظہار کرتا ہے، صابر اس ساری گفتگو کا گواہ ہے اور ہر ایک کو شک وشبہ کی نظروں سے دیکھنے کا عادی ہو جاتا ہے اس کا یہ رجحان اس حد تک بڑھتا ہے کہ آخری لمحہ میں اسے اپنی ذات بھی

اس کی زد میں محسوس ہوتی ہے۔ انتظار حسین نے اس افسانے میں بڑی خوبصورتی سے اس دور کے پڑھے لکھے لوگوں کی ذہنی کیفیت بیان کی ہے یہ افسانہ محض چند کرداروں کا المیہ نہیں بلکہ پورے معاشرے کے ذہنی رویوں کا احاطہ کرتا ہے۔ انتظار حسین کے اسلوب پر داستان کا گہرا اثر ہے جس کے باعث ان کی تحریر میں شگفتگی پیدا ہو گئی ہے۔ وہ لفظی علامتوں کا استعمال کرنے کی بجائے قصہ اور کرداروں کو علامت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

جوگندر پال کے "بازیچۂ اطفال" کا مرکزی کردار ایک کالج کا ادھیڑ عمر پرنسپل ہے یہ شخص کئی ذاتوں میں بٹا ہوا ہے اس افسانے میں اس کردار کا ذہنی تجزیہ کرنے کے ساتھ ساتھ کالج کی سیاست، ادھیڑ عمر مجرد اساتذہ کے جذبات اندرونی خباثتوں اور کسی حد تک ان کے دبے ہوئے جنسی تحرکات کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اپنے موضوع کے اعتبار سے یہ خاصا دلچسپ مطالعہ ہے۔

جوگندر پال کے افسانے پہلی نظر میں تصویر کی طرح لگتے ہیں لیکن جوں جوں ان سے مانوس ہوتے جائیں وہ رنگوں اور سوچوں کی جھیل کی طرح پھیلتے چلے جاتے ہیں۔ جوگندر پال نے خالص تجرید کی بجائے قصہ اور تجریدی آمیزش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ علامتی افسانوں میں بھی کردار کی نشوونما اور ارتقا کا خیال رکھتے ہیں۔

اعجاز راہی کا "تیسری ہجرت" جنگل کے معاشرے سے اجتماعی ہجرت سے صنعتی انقلاب کی لعنت کے ردِعمل کے طور پر فرد کی ہجرت کی داستان ہے۔ یہ افسانہ موجودہ دور کے افسانوں میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے "تیسری ہجرت" سیاق و سباق اور مفہوم و معنی کے اعتبار سے صدیوں پر پھیلا ہے۔ افسانہ مختلف تلازمات سے فہم و ادراک کی جس رفعت کا تقاضا کرتا ہے۔ تاریخی، مذہبی اور عصری شعور اس کے بنیادی پتھر ہیں۔ افسانہ بظاہر لمحاتی اور واقعاتی دکھ کے ساتھ شروع ہوتا ہے لیکن دن اور صدیوں میں پھیل کر معنوی اور احساساتی اعتبار سے زمان و مکان کی گرفت سے آزاد ہو جاتا ہے۔

"تیسری ہجرت" ہند و پاک میں بسنے والی مسلمان قوم کے المیہ کے طور پر ظاہر ہوتا ہے اور اس اعتبار سے اپنی نوعیت کا واحد افسانہ ہے۔ افسانے کا کردار خود کو پہلی ہجرت مدینے کی جانب سے اپنے آپ کو DEFINE کرتا ہے۔ زمین اور وقت کے فاصلے طے کرنے کے بعد وہ ہند و پاک کی تقسیم میں پھر ہجرت کا دکھ سہتا ہے اور خود کو RE - DEFINE کرتا ہے اور آخر کار بے معنویت کے موجودہ دور میں روح سے جسم اور فرد کو اپنی ذات سے تیسری ہجرت کا ذکر کرتا ہے جو ذہنی تاریخ کے لئے ایک دائمی کرب، دکھ اور عذاب ہے اس طرح خود کو DEFINE کرنے کا عمل تاریخ کے پردے پر خون سے لکھا ہوا مستقل سوالیہ نشان بن جاتا ہے۔ اعجاز راہی کے یہاں دور کی منافقتوں اور نفرتوں کے خلاف جو ردِعمل سامنے

آتا ہے اسے وہ گہری علامتوں سے بیان کرتے ہیں۔ ان علامتوں تک رسائی ہونے کے بعد موضوع وسیع کینوس پر پھیل جاتا ہے۔ اعجاز راہی کے افسانوں سے صحیح معنوں میں لطف اندوز ہونے کے لئے ذہانت کا ایک خاص معیار پہلی شرط ہے۔

منیر احمد شیخ نے "قیمتی آدمی" میں دفتری زندگی کی سیاست، سازشوں اور ماحول کو خوبصورتی سے اجاگر کیا ہے۔ کفیل احمد وہ قیمتی آدمی ہے جس نے کلرک سے ترقی کر کے افسری حاصل کی ہے۔ اپنی چاپلوسی اور افسروں کو مکھن لگانے کے فن کی وجہ سے وہ اعلیٰ حلقوں میں قیمتی آدمی خیال کیا جاتا ہے لیکن اس کا ماتحت عملہ ہمیشہ یہ سمجھتا ہے کہ یہ قیمتی آدمی آخر کرتا کیا ہے؛ دفتری زندگی کا یہ رُخ اور کلریکل ذہنیت صنعتی دور کی برکت ہے اس افسانے میں یہ رخ متعین کرنے کے ساتھ ساتھ افسانہ نگار نے کفیل احمد کا بھرپور کردار بھی پیش کیا ہے۔ یہ افسانہ کردار کا افسانہ ہونے کے ساتھ ماحول کی عکاسی بھی کرتا ہے۔ منیر احمد شیخ افسانہ میں کردار نگاری پر خصوصی توجہ دیتے ہیں لیکن بعض اوقات ان کے کردار فنی کاریگری کی وجہ سے میکانکی ہو جاتے ہیں۔ ان کے یہاں کردار تو پورے قد و قامت کے ساتھ سامنے آجاتا ہے لیکن کہانی کا عنصر کم ہونے کی وجہ سے اسلوب میں عجیب سی خشکی آجاتی ہے جس کی وجہ سے انہیں پڑھتے ہوئے کبھی کبھی اکتاہٹ کا احساس ہونے لگتا ہے۔ منیر احمد شیخ کے افسانوں کا معنوی کینوس بین الاقوامی سطح پر آکر محدود ہو جاتا ہے انھوں نے چھوٹے چھوٹے عصری مسائل کو چھیڑا ہے جو ان کے اسلوب اور فکری حدود کی وجہ سے چھوٹے ہی رہ جاتے ہیں۔

نجم الحسن رضوی کا "تنہا شہر" نئے بنتے ہوئے شہر دلی کے مسائل اور ان کے پہلو بہ پہلو انسانوں سے عمارتوں کی طرح سلوک کرنے کے المیہ کا فنکارانہ اظہار ہے۔ نجم الحسن رضوی کے یہاں داخلیت پسندی کا غلبہ ہے وہ خارج میں سفر کرتے کرتے اچانک اندر کی طرف غوطہ لگا جاتے ہیں اور اندرونی کشف کی روشنی میں اشیاء کی توڑ پھوڑ کا تماشہ کرتے ہیں۔

بلراج مین را کے "ریپ" کا مرکزی کردار ایک سڑک "دی مال" ہے جس سے دو نوجوان والہانہ پیار کرتے ہیں۔ سعید اور کلدیپ دونوں بیمار ہیں اور معاشرہ ان سے نفرت کرتا ہے وہ زندہ رہنا چاہتے ہیں لیکن زندگی ان سے قدم قدم پیچھے ہٹ رہی ہے چنانچہ ان کا یہ جذبہ ایک سڑک کی جانب CONVERT ہو جاتا ہے خوبصورت بات یہ ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے بہترین دوست ہیں اور ایک دوسرے کے رقیب بھی لیکن ان کا جذبۂ رقابت حسد یا بغض سے خالی ہے کیونکہ دونوں ہی اپنی محبوب "سڑک" سے والہانہ لگاؤ رکھتے ہیں ان دو اکتائے ہوئے انسانوں کے لئے یہ سڑک فرحت اور تازگی کی علامت بن کر زندگی کے نئے مزاج کی نشاندہی کرتی ہے لیکن ایک دن اس سڑک کو ریپ کر دیا جاتا ہے یعنی اس کا نام "گوجرمل روڈ" رکھ دیا جاتا ہے یہ صدمہ اتنا ناقابل برداشت ہے کہ سعید خودکشی

کر لیتا ہے اور کلدیپ ایک بار پھر زندگی سے مایوس ہو کر پلنگ پر آ گرتا ہے۔ بظاہر یہ افسانہ ایک سڑک اور دو مایوس انسانوں کے پس منظر میں لکھا گیا ہے لیکن علامتوں کے سیاق و سباق میں یہ پورے معاشرے کی داستان ہے۔ سڑک کا ریپ ہونا ایک تہذیب کے ریپ ہونے کے المیہ کا اظہار ہے وہ مایوس انسان ایک تہذیبی منطقے میں پناہ گزیں ہو کر زندگی سے محبت اور زندہ رہنے کا جذبہ پاتے ہیں۔ اسی تہذیب کا ریپ ہو جانا، ان میں سے ایک کی خودکشی کا باعث ہی نہیں بنا بلکہ پورے معاشرے پر مرگ کی کیفیت طاری کر دیتا ہے۔ مین را کے یہاں علامت کا تصور اپنے معاصرین کی نسبت بہت زیادہ ہے وہ چیزوں کا بغور مطالعہ کرتے ہیں اور پھر اس مطالعہ کو مختلف زاویوں سے منعکس کر کے نتیجہ اخذ کرتے ہیں جب تجرید اور علامت بے ساختگی سے آتی ہے تو نیا ذائقہ محسوس ہوتا ہے لیکن جب وہ دانستہ طور پر یا OVER CONFIDENCE سے لکھتے ہیں تو ابلاغ کا مسئلہ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

مشہود انور کا "یہ خاکی" غلطی کے احساس میں بکھری ہوئی انسانی شخصیت کی مجبوریوں اور کوتاہیوں کا المیہ ہے ضرورت سب سے بڑا جرم ہے اور عظمت ایک محاصرہ زدہ قلعہ ہے۔ بنیادی تقاضوں کے سامنے تمام قلعے مسمار ہو جاتے ہیں اور انسان اپنی شخصیت کو قتل کر کے بغل میں دبا لیتا ہے۔ "یہ خاکی" اسی مطالعہ کا خوبصورت تجزیہ ہے۔

مشہود انور کا تخلیقی ماخذ متوسط طبقہ ہے وہ فیصلہ کن رائے دینے کی بجائے کچھ کچھ ادھوری بات کرتے ہیں تاکہ قاری کے دل میں کسک پیدا ہو جائے۔ مشہود انور نیم تجریدی، نیم علامتی اسلوب میں کرداروں کا تجزیہ کرتے ہیں۔

محمد منشا یاد کا "کاغذی ہے پیرہن" موضوع کے اعتبار سے بالکل نئی چیز ہے یہ افسانہ NUDE GLASSES کے بارے میں ہے جسے ایک شخص یورپ سے برآمد کرتا ہے اور ان کے ذریعے لوگوں کو خصوصی طور پر عورتوں کو دیکھتا ہے۔ اس عینک کی خصوصیت یہ ہے کہ اسے پہن کر ہر شخص ننگا نظر آتا ہے۔ افسانہ نگار نے NUDE GLASSES کو سائنس کے منفی رجحانات کے طور پر ہی استعمال نہیں کیا بلکہ اسے ایک مخصوص رویے کی علامت بھی بنا دیا ہے یہ مغرب کی عینک یعنی نقطۂ نظر سے مشرق کو دیکھنے کا رویہ ہے جب افسانے کا مرکزی کردار یہ عینک پہن کر چیزوں کو دیکھتا ہے تو اسے ہر چیز اپنے سیاق و سباق سے علیحدہ نظر آتی ہے یہ علیحدگی ہی نسبتاً کرب کا باعث بنتی ہے لیکن یہ عینک پہن کر دوسرا کردار جو مغربی ذہنیت کا نمائندہ ہے فرحت اور تازگی محسوس کرتا ہے کیونکہ چیزوں کا اپنے سیاق و سباق سے ہٹ جانا اور قدروں کا لبادہ چھوڑ دینا اس کے نزدیک کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ یہ دونوں کردار دو مختلف رویوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایک کردار جب دوسرے کی عینک سے اشیاء کا مشاہدہ کرتا ہے تو المیہ وجود میں آتا ہے۔ افسانہ نگار نے بڑی خوبصورتی سے ان لوگوں پر طنز کی ہے جو مغربی عینک سے مشرق کا جائزہ لینا چاہتے ہیں۔ افسانہ کی خوبی یہ ہے کہ اس سارے المیہ کو سائنس کی جدید ترین ایجاد NUDE GLASSES

کے توسط سے بیان کیا گیا۔ منشا یاد کا اسلوب کہانی سے بہت متاثر ہے جس کے زیر اثر ان کے یہاں چیزوں کو تفصیل سے بیان کرنے کا رجحان ملتا ہے بعض اوقات یہ تفصیل غیر ضروری طوالت کا باعث بھی بن جاتی ہے۔

ان موضوعات کے ساتھ ساتھ نئے افسانے میں ایک اور موضوع جس نے اب مستقل حیثیت اختیار کر لی ہے "بٹی ہوئی شخصیت" کا مسئلہ ہے گزشتہ پانچ برسوں میں اس موضوع پر سب سے زیادہ افسانے لکھے گئے ہیں، رام لعل (چاپ)، قاسم محمود (چیونٹی کا قاتل)، انور سجاد (دوب، ہوا اور لنجا)، بلراج کومل (کنواں)، سریندر پرکاش (دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم)، اثر فاروقی (القارعہ) وہاب دانش (دوڑتے جسم پگھلتے شبد) وغیرہ نے شخصیت کے بکھراؤ کو بنیادی تنازع بنایا ہے۔ شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور کی دریافت کے بعد انسان اپنے COMPLEX کی حدود کا تعین کرنے لگا ہے۔ ذات کی لغت میں غیر اور نہ غیر دو الگ الگ وجود نہیں بے نام، نامرادی کا ایک رخ ہے۔ یولیسس نے خود کو NO BODY کہا تھا، یہ NO BODY کون تھا؟ نیا فنکار اسی کا کھوج لگا رہا ہے۔ بٹی ہوئی ذات کا یہ THE OTHER اردو ادب کا نیا کردار ہے۔ جس کی بازیافت[1] اور ہونے کے احساس کے ڈانڈے اجتماعی لاشعور سے جا ملتے ہیں۔

رام لعل کے افسانے "چاپ" کا مرکزی کردار وکاس کئی خانوں میں بٹا ہوا ہے۔ اس کی شخصیت پر دراڑیں پڑ چکی ہیں۔ یہ کردار متوسط طبقے کے COMPLEXES کا نمائندہ ہے۔ باہر والے وکاس کے اندر چھپا ہوا وکاس تخیل کی امانت ہے۔ وہ ہمیشہ بڑا بننے اور خزانہ پانے کے خواب دیکھتا ہے۔ بالآخر اس کی یہ خواہش جسم کا روپ لے کر دوسری ذات کے روپ میں اسے خزانے کی بشارت دیتی ہے۔ یہ افسانہ انسان کے فطری رجحانات اور خواہشات کا دلچسپ مطالعہ ہے۔ اس میں ذات کے بکھرنے اور خانوں میں بٹ جانا بنیادی تنازعہ ہے۔

رام لعل افسانوی فن پر مضبوط گرفت رکھتے ہیں۔ وہ غیر ضروری علامتوں سے گریز کر کے کہانی کے بنیادی ELEMENTS کا خیال رکھتے ہیں۔ ان کی کہانیاں دوہرا مفہوم لئے ہوئے ہوتی ہیں۔ ایک مفہوم عام قاری اور دوسرا مفہوم ذہین قاری کے لئے ہے۔ فنی اور عصری طور پر وہ جدید افسانہ نگار ہیں لیکن ان کے بعض افسانے دتازہ افسانے نئے پن کی حدیں چھوتے ہیں۔

قاسم محمود کے "چیونٹی کا قاتل" کا مرکزی کردار نفسیاتی مرض میں مبتلا ہے۔ جرم کے احساس نے اس کی شخصیت کو

---

[1] غالب بٹی ہوئی شخصیت کا مسئلہ (صحیفہ غالب نمبر ۱) ۔ رشید امجد

درمیان سے کاٹ دیا ہے اور یہ کٹی ہوئی ذات، غیر ذات، دوسری ذات بن کر آسیب کی طرح اس کے گرد چکر لگاتی ہے۔

قاسم محمود نے مکمل علامتی لہجہ تو نہیں اپنایا لیکن ان کے اسلوب میں علامت لاشعوری طور پر داخل ہو گئی ہے وہ چیزوں کو سفید کینوس کی بجائے ہلکے رنگ کے کینوس پر پیش کرتے ہیں۔ معمولی جزئیات سے بڑی تصویر بناتے ہیں ان کی کہانیاں نقطے سے شروع ہوتی ہیں لیکن پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ وہ بڑے دائرے میں کام کر رہی ہیں ان کے کردار گلیوں سے نمودار ہوتے ہیں لیکن پھیلتے پھیلتے بین الاقوامی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔

انور سجاد کے "دوب ہوا، اور لیتا" کا متکلم دوہرے پن کے عذاب سے گزر کر تہرے پن کے جہنم میں سفر کر رہا ہے اس کی ذات کا تیجا پن امام مہدیؑ کے ظہور اور حضرت عیسیٰؑ کی واپسی کے خواب دیکھتا ہے۔ یہ خواب نامہ اس کے شکستہ اور بکھرتے اعضا کو مرکز دیئے ہوئے ہے۔ اس کی دم توڑتی قوتیں اس خواب کے طفیل وقتی طور پر بکھرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ متکلم کی دوسری ذات کمزوری اور مایوسی کی زد پر آ چکی ہے۔ اس دائرے میں سڑاند بتدریج بڑھ رہی ہے اور چیزوں کے کمزور اور گناہ گار ہونے کا احساس آسیب بن کر تعاقب کر رہا ہے اور متکلم کا تیسرا روپ روشنی اور تاریکی کا اختلاط ہے وہ آٹھویں رنگ کی جستجو کر رہا ہے۔ پورے افسانے میں یہ تینوں ذاتیں بتدریج بکھراؤ کے عمل میں مبتلا ہیں جب وہ اس عمل سے گزرتی ہیں تو ایک نئے انسان کا ہیولیٰ وجود میں آتا ہے۔ آٹھواں رنگ ایک نئے انسان کی شکل میں مستقبل کی بشارت دیتا ہے۔

انور سجاد ہمارے علامتی افسانہ نگاروں میں ایک خاص مزاج کے علمبردار ہیں۔ ان کے یہاں علامت سے زیادہ تجرید کا عمل دخل ہے۔ وہ چیزوں کو وجودوں سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ وجود کی نفی کی یہ راہ گیان کی طرف جاتی ہے اس روشنی کو انور سجاد گہری علامتوں سے بیان کرتے ہیں جب یہ عمل بے ساختگی سے وجود میں آئے تو نیا ذائقہ اور نئی جہت کی نشاندہی کرتا ہے لیکن شعوری سانچے سے گزرے تو کبھی کبھی ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔

بلراج کومل کے "کنواں" کا مرکزی کردار گو لنگر ذہین شہری کے روپ میں چیزوں کو بیکار سمجھ کر ترک کر دینے کے خلاف ایک طنزیہ رجحان ہے بنیادی طور پر کنوئیں سے نل کی طرف ہجرت ایک معاشرے اور تہذیب کی اپنی اصل بنیادوں سے دوسرے غیر منطقے کی طرف سفر کی غماز ہے۔ کنواں ایک مخصوص معاشرے اور تہذیب کا اشاریہ ہے یہ تہذیب جو زمین سے لپٹی ہوئی ہے اور جس کی جڑیں دھرتی کے سینے میں دور تک اتری ہوئی ہیں۔ گو لنگر کا چھلانگ لگانے کا عمل اسکی تہذیب کے انسان کی وہ ذہنی جست ہے جس سے وہ خلاؤں میں معلق ہو گیا ہے اور دھرتی سے دور بھی

حال گو نگر کا ہوتا ہے اس کی چھلانگ ہی اس کی موت کا اعلان نامہ ہے وہ بٹی ہوئی شخصیت کا مسئلہ ہے کنویں پر اس کی ملاقات جس اجنبی سے ہوتی ہے وہ اس کے اندر کی بے نام ذات ہے۔

بلراج کومل اصل واقعہ کو علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں فکری طور پر ان کے یہاں بڑی وسعت ہے لیکن ان کا اسلوب غیر ضروری طور پر خشک ہے جس کی وجہ سے انہیں پڑھتے ہوئے بعض اوقات اکتاہٹ کا احساس ابھرتا ہے۔

شمس نعمان کا افسانہ "اندھے کنویں کی چھپکلی" میں واحد متکلم پہلے تین نسلوں یعنی باپ، خود اور بچے کی شکل میں تقسیم ہوتا ہے۔ اور پھر ماں اور محبوبہ کے دو روپوں میں ڈھل جاتا ہے یہی کردار پتنگا اور چھپکلی بن کر اپنی اندرونی کشمکش، خوف اور جنسی میلانات کا اظہار بنتا ہے۔

شمس نعمان ایک جذباتی مفکر کی طرح معاشرے کے بے ڈھنگے پن پر طنز کرتے ہیں ان کی تحریر میں بے باکی اور چیزوں کو بے دردی سے ننگا کرنے کا رجحان غالب ہے۔

سمیع آہوجہ کا "برسات کی رات" بھی شخصیت کے پانچ مختلف ٹکڑے پیش کرتا ہے۔ افسانہ کا واحد غائب ایک طوفانی برساتی رات میں اپنے اندر کے روپوں، بھیڑیا، کتا اور سانپ سے آگاہ ہوتا ہے اس نے اپنی شخصیت پر خول پر خول چڑھا رکھے ہیں لیکن اس رات یہ تمام خول ایک ایک کر کے اتر جاتے ہیں اور وہ ننگا ہو کر اپنی نظروں سے اپنا صحیح روپ دیکھ لیتا ہے لیکن اگلی صبح، رات کے گزرتے ہی، باہر نکلے ہوئے کردار غڑپ سے اندر کود جاتے ہیں اور اترے ہوئے خول ایک ایک کر کے پھر شخصیت پر اپنا تسلط جما لیتے ہیں۔

سمیع آہوجہ کے اسلوب پر ہندو دیومالا کا گہرا اثر ہے جس کی وجہ سے ان کی علامتوں تک رسائی اتنی آسان نہیں ان کے یہاں خوبصورت امیجز تحریر میں دلکشی پیدا کرتے ہیں۔

کلام حیدری کے افسانہ "ممی" کا مرکزی کردار خود کو ماحول سے ہم آہنگ نہیں کر پاتا۔ اس افسانہ میں افسانہ نگار نے تین کردار، مولا بخش، سکینہ اور واحد متکلم پیش کئے ہیں لیکن مجھے یہ تینوں کردار ایک ہی شخصیت کے تین زاویے نظر آتے ہیں۔ بنیادی شخصیت اس "میں" کی ہے جس کی ایک ذات مولا بخش کے روپ میں مشینوں کی امانت ہے اور بالآخر ایک ٹرک کے نیچے آ کر کچلی جاتی ہے۔ سکینہ اس کے مستقبل کی کرن بھی ہے اور ماضی کے بیتے خوشگوار لمحوں کی یاد بھی۔ تیسرا کردار ان دونوں کے درمیان نئے اور پرانے کی دہلیز پر کھڑا کشمکش، انتشار اور زندگی سے بے دلی کا مظہر بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ کلام حیدری کا اسلوب کہانی کو ایک مخصوص مزاج سے ہم آہنگ کرتا ہے ان کا بنیادی

مقصد قاری کو اس شدت کا احساس کرانا ہے جس سے مرکزی کردار گزر رہا ہے اور افسانے کے آخری جملے یہ شدت پورے فنی حسن سے پڑھنے والے تک منتقل کر دیتے ہیں۔

کلام حیدری کا اسلوب شگفتہ اور مترنم ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں سے گہرا تاثر پیدا کرنے کا فن انھیں خوب آتا ہے۔ ان کے افسانے نئے انسان کے دکھ سکھ کے امین ہیں۔

"القارعہ" اثر فاروقی کے اس افسانے کا مرکزی کردار عدم تحفظ کا شکار ہے اس عدم تحفظ کا احساس اتنا شدید ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے منطقے سے ہجرت پر تیار نظر آتا ہے۔ اس کا یہ سفر ایک محدود دائرے سے ابھرتے لامحدود خلا کا آغاز یہ ہے وہ اس مادی وجود سے ابھر کر بے کنار وسعتوں کو چھوتا ہے اس سفر کے دوران اسے جو مشاہدہ ہوتا ہے وہ اسے SPACE اور TIME کی حدود سے باہر نکال لیتا ہے اور وہ چیزوں کو ان کے مکمل بے ڈھنگے پن اور ان کی اندرونی خباثتوں کی روشنی میں دیکھنے لگتا ہے۔ چیزوں کو اصل روپ میں دیکھنے کی یہ سچائی اسے خوشی اور مسرت بخشنے کی بجائے تاسف، افسوس اور ایک نہ ختم ہونے والے غم کی کیفیت سے دوچار کرتی ہے ——— یہی اس کردار کا المیہ ہے۔

اثر فاروقی کے اسلوب میں بڑی شگفتگی ہے۔ ان کی علامتیں گہری ہیں۔ وہ بہت چھوٹے کینوس پر بڑی بات کرتے ہیں جس سے لطف اندوز ہونے کے لئے ظاہری آنکھ کے ساتھ ساتھ اندرونی آنکھ بھی کھلی رکھنا پڑتی ہے۔

مظہر الاسلام کے "ادھوری تکون" کا مرکزی کردار اپنی بے نام ذات کا گیان تو حاصل کر لیتا ہے لیکن یہ ذات اپاہج کے روپ میں سامنے آتی ہے اس کردار کا بنیادی تنازع عدم تحفظ ہے۔ یہ کردار معاشرے میں رہنے کے باوجود معاشرے میں موجود نہیں رہتا۔ دوستوں سے باتیں کرتے ہوئے اس کا جسم تو کرسی پر موجود رہتا ہے لیکن وہ خود وہاں سے غائب ہو جاتا ہے۔ اس کردار کا سارا المیہ یہ ہے کہ وہ اپنے ساتھ ہمیشہ ایک دوسری ذات کو پاتا ہے جو اپاہج ہے اور پیٹ کے بل اس کے ساتھ گھسٹتی ہے۔ اس افسانہ میں باہر والا THE OTHER کو دریافت تو کر لیتا ہے لیکن یہ دوسری ذات بھی اسی کی طرح بے بس اور مجبور ہے۔ اس کی ٹانگیں اور ہاتھوں کی انگلیاں مڑی ہوئی ہیں دوسری ذات کا تصور نام دار کے لئے خوشی اور گیان کی بجائے عذاب اور دکھ کا گہوارہ ہوتا ہے۔

بٹی ہوئی شخصیت کے علاوہ ایک اور موضوع جس نے اردو افسانے کو نئی جہت دی ہے اس کی زمینی وابستگی کا اظہار ہے۔ مٹی کی محبت اردو افسانے میں ایک نئے رخ کی نشاندہی کرتی ہے۔ ہمارے قدیم افسانے میں وطن پرستی کا جذبہ اس شد و مد کے ساتھ سامنے نہیں آیا جس طرح نئے افسانہ نگاروں کے یہاں ملتا ہے۔ اس موضوع پر جو افسانے میری

نظر سے گزرے ہیں ان میں سے میں فرخندہ لودھی (میگی)، نسیم درانی (اب ادھر آجاؤ)، غلام الثقلین نقوی (سبز پوش) کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔

فرخندہ لودھی کا "میگی" وطن کی محبت اور وہاں کی مٹی سے والہانہ عشق کی خوبصورت تمثیل ہے میگی ایک سیلانی لڑکی ہے جو ملک ملک پھر کر زندگی کا لطف اور معلومات کے اضافہ کی خوشی حاصل کرتی ہے لیکن اس کے وطن کی یاد وہاں کی مٹی اور گھاس اس کے لاکٹ میں بند، ہر وقت اس کے سینے کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ رہتی ہے۔ اس مٹی کا احساس اور لمس ہی اس کی زندگی ہے۔ ایک متضاد لہر ہے جو اپنے زمینی رشتوں سے کٹا ہوا ہے میگی اس کی اس بے حسی میں لہر بن کر نمودار ہوتی ہے اور اس کے دل میں وطن کی عظمت کا چراغ روشن کر جاتی ہے۔ اپنے موضوع کے اعتبار سے یہ افسانہ بیحد اچھوتا اور نیا ہے۔

فرخندہ لودھی کا اسلوب پر کشش اور دل لبھانے والا ہے انہیں اظہار پر مکمل گرفت ہے اور وہ اپنی بات کو پر تاثیر بنا کر پیش کرنا جانتی ہیں۔

نسیم درانی کا "اب ادھر آجاؤ" موضوع کے اعتبار سے جنسی نفسیات کی ذیل میں آتا ہے لیکن جزوی طور پر اس میں وطنیت پرستی کی ایک لہر رواں دواں نظر آتی ہے۔ مسعود لاہور سے راولپنڈی کا سفر کرتا ہے۔ یہ سفر جسم کا سفر ہے لیکن اسی سفر کے دوران وہ ایک ذہنی مسافت بھی طے کرتا ہے جس کے دوران وہ پورس سے شیر شاہ سوری اور سوہنی سے منگلا دیوی تک کی قربت محسوس کرتا ہے پورس کی یاد جہلم بن کر اس کے وطن کو سبزہ عطا کر رہی ہے شیر شاہ سوری جرنیلی سڑک کے روپ میں اس کے وطن کے ایک سرے کو دوسرے انتہائی گوشے سے ملا رہا ہے اور منگلا دیوی طاقت اور ہریالی کی علامت بن کر منگلا ڈیم کی شکل میں مستقبل کی خوشیوں کے گیت گا رہی ہے۔ اصل کہانی الگ ہے لیکن مسعود کا یہ جز وقتی ذہنی سفر اسے یکدم زمینی رشتوں سے منسلک کر دیتا ہے۔

نسیم درانی، افسانے کی تکنیکی گرفت کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کو ایک خاص نفسیاتی موڑ پر لا کر قاری کے سامنے کھڑا کر دیتے ہیں۔ ان کا اسلوب نکھرا اور بے تکلف ہے۔

"سبز پوش" غلام الثقلین نقوی نے ستمبر ۶۵ء کی جنگ کے پس منظر میں لکھا ہے۔ اس افسانے میں وطن پرستی اور وطن دوستی، ذرے ذرے سے محبت کا بے پناہ جذبہ کروٹیں لے رہا ہے۔ ان کے افسانے ثقافتی اور زمینی رشتوں سے گہرے مربوط ہوتے ہیں۔ وہ ایک خاص تہذیب کے نمائندے ہیں اس تہذیب کی موت اور زوال ان کا بنیادی کرب ہے۔

غلام الثقلین نقوی کا انداز بیان شاعرانہ ہے۔ وہ نثر میں شعریت پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کے افسانے ایک خاص

معیار اور مزاج کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں زندگی کی تلخ حقیقتوں کی عمدہ تصویریں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں دیہات اور شہروں کا مشترکہ المیہ ظہور پذیر ہوا ہے۔ زندگی کا کھوکھلا پن، دبی دبی بے چارگی کی مسکراہٹ اور حقیقت سے منہ موڑ کر خوابوں کی دنیا میں پناہ لینے والے لوگ، ان کے محبوب کردار ہیں۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ فطرت کی عکاسی کے باوجود ان کے یہاں رومان پسندی نہیں۔ وہ خواب زدہ کردار ضرور پیش کرتے ہیں لیکن خود خواب نہیں دیکھتے۔

نئے افسانہ نگاروں کی تیسری پرت میں احمد داؤد، اسد محمد خان نے اپنی منفرد پہچان بنائی ہے۔ احمد داؤد نے افسانے کو نظریاتی جبر گی کے ساتھ ساتھ تاریخی اور ثقافتی ذائقے سے ہم آہنگ کیا ہے۔ طنز کی تیز کاٹ، جھنکار دیتے چٹکیاں لیتے جملے، دبیز علامتیں اور سانس لیتے ایمیجز۔ اس کے بھرپور مشاہدے، زیرکی اور تاریخی شعور کا پتہ دیتے ہیں۔ انسانی رشتوں کا المیہ، معروضی دکھ اور اجتماعی ٹوٹ اس کی کہانیوں میں عہد کی گواہی دیتے، سانس لیتے ہیں۔ بیانیہ کو توڑنے، شعری اور نثری زبان کے فرق کو مٹانے اور افسانے کی نئی زبان کی تشکیل میں اس کے افسانے اپنی الگ پہچان رکھتے ہیں۔

اسد محمد خان نے جدید انسان کے نفسیاتی المیہ کو کائناتی پھیلاؤ دیا ہے اور تجرید کو علامت سے ملا کر ایک نیا رنگ پیدا کیا ہے۔ اس کے افسانوں کا آدمی جدید دور میں رہتے ہوئے بھی اپنی ایک ایسی سائیکی رکھتا ہے جو سارے انسانی سفر پر پھیلی ہوئی ہے۔ انداز بیان کی انفرادیت اس کی کہانیوں میں نیا لہجہ پیدا کرتی ہے۔

اردو افسانے میں نئے موضوعات کا یہ مختصر سا جائزہ یقیناً مکمل نہیں لیکن ایک بات جو مرکزی حیثیت رکھتی ہے یہ ہے کہ نئے افسانہ نگار نے اشیاء اور ان کے تصورات کے ساتھ ساتھ کبھی بھی چھوت چھات یا پرہیز کے رویہ کا اظہار نہیں کیا بلکہ کشادہ دلی سے ہر نئی چیز کو خوش آمدید کہا ہے کہ تغیر نئے پن کا اور نیا پن زندگی کے رواں دواں ہونے اور تحرک کا گواہ ہے؛

گزشتہ دس بارہ سالوں میں سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی سطح پر بہت سے انقلاب آئے اور نئے اذہان کی تخلیق ہوئی فرد ذات کے خول سے نکل کر بالائی سطح پر آنے کے لئے جدوجہد کرنے لگا اور یوں وہ غیر ارادی طور پر روایتوں سے ٹکرا گیا۔ نیا دور ذہنی پراگندگی کا دور ہے۔ نئی نسل دوراہے پر کھڑی ہے جس کے ایک طرف ماضی زنگ آلود قدروں کے ساتھ پیچ کاٹے سیٹیاں بجا رہا ہے تو دوسری جانب ایسا وسیع منظر ہے جس کی ہر شے ابھی دھندلائی ہوئی ہے۔ نئے افسانہ نگار نے اسی سہمی ہوئی نسل سے جنم لیا ہے اور اس کا فرد ہونے کی حیثیت سے خود بھی اسی دوراہے پر کھڑا ہے لیکن وہ روایتوں کی سطح سے اوپر اٹھ کر نئے افق دیکھنے کا متمنی ہے۔ بات یہ ہے کہ وہ جس تیز رفتار دور میں سانس لے رہا ہے اور تہذیب کے

جس نا پختے پیکر پر نظریں جمائے ہوئے ہے اس کا خاکہ پرانی اقدار سے ہم آہنگ نہیں ہو رہا، وہ محسوس کر رہا ہے کہ اسے نیا ذہنی نظام مرتب کرنا ہے۔ اخلاقیات کے نئے اصول وضع کرتے ہیں تاکہ وہ اس تیز رفتاری کا ساتھ دے سکے۔

نئے افسانہ نگار کو جب زندگی روایتوں سے ہٹی ہوئی نظر آتی ہے تو وہ خود کو ایسے دوراہے پر محسوس کرتا ہے جس کے ایک طرف زنگ آلود قدروں کا دریچہ ہے تو دوسری جانب ایسا طلسم جس کے بارے میں وہ کچھ نہیں جانتا۔ اس نے دادی اماں سے جو کہانیاں سنی تھیں ان کا وجود کہیں نظر نہیں آتا جس جنگل میں شہزادہ پر اسرار ہرن کے پیچھے گھوڑا دوڑا کر بیلیوں کی شہزادی کے باغ میں پہنچ جاتا تھا وہاں اب فیکٹری نظر آتی ہے جن ریگستانوں میں سسّی، پنوں کے لئے دیوانی ہوئی پھرتی تھی اب وہاں تیل کے چشموں کی تلاش ہے۔ کوہ قاف پر اب بارود کے دھماکے ہوتے ہیں۔ تاکہ نئی معدنیات کا سراغ لگایا جائے۔ پرانے ذہن، تخیل اور افکار کا سارا سانچہ بدل گیا ہے۔ نئے افسانہ نگار کا دور کتابوں کے اوراق پر بکھرے ہوئے ادوار سے قطعی مختلف ہے۔ اسے سورج نکلنے کے خوشگوار منظر کی بجائے اب اپنی کھڑکی سے چمنیوں کا زنگ آلود دھواں دکھائی دیتا ہے۔ کوئل اور بلبل کی چہچہاہٹ کی بجائے وہ صبح صبح ہوٹر کی آواز سنتا ہے اور پھر لوگوں کے اس ہجوم کو دیکھتا ہے جو مزدوروں کی ڈور سے بندھے فیکٹریوں کی طرف کھنچے چلے جاتے ہیں۔ وہاں سے پھیپھڑوں پر دھوئیں کی لکیریں لے کر لوٹتے ہیں اور پھر کھانس کھانس کر مر جاتے ہیں۔ زندگی کے اس کھوکھلے پن کا یہ کربناک احساس اس کے دل میں کروٹیں لیتا ہے اور زمانہ کا یہ دکھ علامتوں کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔

ان دس سالوں سے پیشتر انتشار کی نوعیت اجتماعی تھی۔ یہ ماضی سے کھلی بغاوت نہ تھی۔ کہیں کہیں تو اس میں ماضی پرستی کے رجحانات صاف نظر آتے ہیں۔ جدت اور نئے پن کا علم بلند ضرور ہوا مگر ماضی کی کھوکھ سے اور یوں پرانی قدروں اور روائتوں سے وابستہ رہ کر کائنات کو سمجھنے کی جستجو جاری رہی لیکن اب صورتحال بدل گئی ہے۔ اب انتشار انفرادی نوعیت کا ہے۔ ماضی کا علم تار تار ہو چکا ہے اور روائتوں کی قدروں کے چیتھڑے اڑائے جا رہے ہیں۔ افسانہ نگار اس مرکز پر آگیا ہے جہاں ماضی اور اس کی ساری روائتیں اس تالاب کی طرح لگ رہی ہیں جس پر کائی کی تہ جم گئی ہو۔ سامنے نئے افق تو ہیں مگر ابھی ان کی سرخی مدہم مدہم ہے کہ نیا سورج طلوع ہونے میں ابھی وقت لگے گا اور جب تک یہ سورج طلوع نہیں ہوتا، ہم باہر سے اندر کی طرف جست لگاتے رہیں گے کہ باہر ابھی دھندلاہٹ زیادہ ہے۔

نئے افسانہ میں تنہائی کا احساس اسی کرب کا ردِ عمل ہے جو دائرے سے نقطہ کی طرف سفر کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کچھ لوگوں نے اسے مریضانہ انانیت قرار دیا ہے مگر میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ تنہائی کا احساس درحقیقت مفاہمت کی اس کوشش کا ردِ عمل ہے جو افسانہ نگار اور ماحول کے درمیان نہیں ہو سکی۔ ماحول اور افسانہ نگار دو الگ الگ کنارے بن گئے ہیں

جنکے درمیان قدروں کا دریا بہہ رہا ہے جب تک یہ دریا پاٹا نہیں جاتا یہ دونوں کنارے الگ الگ رہیں گے۔

نیا افسانہ نگار شاخ پر ابھرے ہوئے اس پتے کی طرح ہے جس کے چاروں طرف تو تند ہوائیں ہیں اور سر پر کچے سوت سے بندھی ہوئی ننگی تلوار لٹک رہی ہے وہ ان تند ہواؤں کی زد میں آکر ٹوٹتا اور چٹختا ہے مگر سر بلند نہیں کر سکتا کہ تلوار ننگی ہے اور اس کی دھار بھی تیز ہے چنانچہ وہ اندر ہی اندر ٹوٹتا اور چٹختا ہے اس کی اپنی ذات میں ٹوٹ پھوٹ کا عمل جب لاوا بن کر ابلتا ہے تو علامتوں میں ڈھل جاتا ہے۔ نیا افسانہ نگار دوراہے سے بلند ہو کر کسی نئے افق کو چھونا چاہتا ہے مگر زمانے کے تیز رفتار ناچتے ہوئے پیکر سے ٹکرا کر اتنا خوف زدہ ہو جاتا ہے کہ بالآخر ریستوران کے کسی گوشے میں سگریٹوں کے دھوئیں اور چائے کی چسکیوں میں ساری تلخیاں ڈبو کر خوابوں میں گم ہو جاتا ہے۔ یہ علامتی انداز ان ہی بے ربط خوابوں کی ادھوری تعبیر ہے۔

نئے افسانہ میں ہیئت، خیال اور اسلوب تینوں کی نئی جہتیں متعین ہوئی ہیں جب کوئی صنف نئے پن سے ہمکنار ہوتی ہے اس کا پہلا اثر ہیئت پر پڑتا ہے چنانچہ نئے افسانہ نے بھی پرانی ہیئت کو تیاگ کر نئی طرز اپنائی ہے اس سلسلہ میں ریاضی سے خاص طور پر مدد لی گئی ہے۔ حساب اور جیومیٹری دونوں ہی نے نئی ہیئت میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ مثلثوں اور دائروں کی مدد سے کئی علامتیں وجود میں آئی ہیں۔ ضرورتوں کے ہاتھوں سے مجبور ہو کر ایک بھائی اپنی بہن کے جسم کا سودا چکاتا ہے ایک پرانا موضوع ہے جس پر بے شمار افسانے لکھے گئے ہیں۔ اگر اس موضوع پر ایک اور افسانہ لکھا جائے، تو یقیناً وہ اس بے شمار پلندے میں گم ہو کر رہ جائے گا مگر اسی پرانے موضوع کو جب نیا افسانہ نگار نئی طرز سے لکھتا ہے تو اسی پرانے موضوع میں جان ڈال دیتا ہے۔ اسی موضوع پر ڈے حمید سہروردی کا افسانہ "احساس کا زہر" قابل ذکر ہے جس میں ریاضی کی مدد لی گئی ہے۔

یہ افسانہ پہلی نظر میں گونگا محسوس ہوتا ہے لیکن ہندسوں میں چیخیں چھپی ہوئی ہیں۔ افسانہ نگار کا کمال یہ ہے کہ اس نے ہندسوں کو گھٹا بڑھا کر تاثر میں بتدریج اضافہ کیا ہے حتی کہ ایک لمبی چیخ کے ساتھ تاثر ہمارے ذہن سے چپک کر رہ جاتا ہے۔ یہ انداز پرانے افسانے میں نظر نہیں آتا وہاں ساری بات لفظوں کے جوڑ توڑ سے ہوتی ہے مگر نیا افسانہ نگار اظہار کے لئے محض لفظوں کا پابند نہیں۔

اسی قسم کا ایک اور افسانہ جس میں جیومیٹری کی مدد لی گئی ہے۔ سریندر پرکاش کا "منقلب زاویہ" ہے جس میں دائروں کے توسط سے لاشعوری کیفیات اور الجھنوں کا اظہار کیا گیا ہے۔

نیا افسانہ ریاضی کے علاوہ دوسرے فنون کو بھی اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ نئے افسانہ نگار کا

مطالعہ وسیع ہے۔ اس نے ملکی اور غیر ملکی ادب کے علاوہ دوسرے فنون کا بھی بغور مطالعہ کیا ہے۔ پرانے افسانہ نگار زیادہ سے زیادہ نفسیات کی اوپر والی پرت کو چھو لیتے تھے۔ ان کے یہاں افسانہ بندھی ٹکی ہیئت سے باہر نہیں نکلتا۔

ہیئت کے پہلو بہ پہلو نیا افسانہ خیال اور موضوعاتی طور پر بھی نئے افق چھو رہا ہے۔ نفسیات افسانے کے لئے نیا موضوع نہیں مگر پرانے افسانہ نگار نفسیات کے علم سے پوری طرح واقف نہ تھے اس لئے ان کے یہاں نفسیاتی مطالعہ قیاسی اور سرسری تھا۔ نئے افسانہ نگار نے نفسیات کے ساتھ لاشعور کی دریافت کا سہرا بھی باندھا ہے وہ لاشعور کے سمندر میں غوطہ لگا کر قیمتی موتی تلاش کرتا ہے۔ انفرادی لاشعور کی بازیافت سے اجتماعی لاشعور کی دریافت کرتا ہے اور اپنے اندر کے "میں" کو باہر نکال کر ایک نئے کردار کی تخلیق میں کامیاب ہو گیا ہے۔ حالیہ علامتی افسانوں میں لاشعور کا تجسیمی اظہار ایک مستقل موضوع بنتا جا رہا ہے۔ اپنے اندر کے "میں" کو مرئی شکل عطا کر کے افسانہ نگار دراصل منافقت کے اس پردے کو چاک کرنا چاہتا ہے جو اس کے چاروں طرف تنا ہوا ہے۔

لاشعور کے تجسیمی اظہار کے ساتھ افسانہ میں آزاد تلازمہ خیال کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے بعض ایسے افسانے بھی لکھے گئے ہیں جن میں کردار بظاہر بے تکی باتیں سوچتا چلا جاتا ہے کہ ان میں منطقی ربط نظر نہیں آتا مگر ان غیر مربوط باتوں پر غور کریں تو ایک مرکزی دھاگہ نظر آتا ہے آزاد تلازمہ خیال کے افسانوں کے لئے میں اپنے افسانے "کالے لفظوں کا پل صراط" کی مثال دیتا ہوں۔ اس افسانہ میں بظاہر کوئی منطقی ربط نہیں لیکن افسانہ نگار کا بنیادی کرب ایسا رشتہ ہے جس کی وجہ سے ہذیان کی یہ کیفیت طاری ہوتی ہے۔ پرانے افسانہ میں اس قسم کی کوئی چیز نہیں ملتی وہاں افسانہ نگار ہمیشہ منطق کی توسط سے بات کرتا ہے اور نتیجہ نکال کر سامنے لاتا ہے۔

ہیئت اور خیال کے پہلو بہ پہلو نئے افسانہ کے اسلوب اور لہجہ میں بھی بڑی تبدیلی ہوئی ہے نئے افسانہ نگار کے یہاں اسلوب اور لہجہ میں اظہار کی بے باکی اسے پرانے افسانہ نگار سے علیحدہ کرتی ہے۔ نیا افسانہ نگار منافقت کا پردہ چاک کرتے ہوئے اپنے آپ کو بھی معاف نہیں کرتا اور بڑی جرأت اور بے باکی سے اپنی بات کہہ جاتا ہے بنیادی بات یہ ہے کہ پرانا افسانہ نگار خود کو علیحدہ رکھ کر محض تماش بین (بعض اوقات محض نقاد بن کر) کی طرح جلتے ہوئے مکان کا قصہ بیان کرتا ہے وہ یہ بتاتا ہے کہ مکان کیسے جل رہا ہے۔ آگ کے شعلے کس رخ پر ہیں اور ان کی روشنی اور اٹھان کیسی ہے لیکن نیا افسانہ نگار خود اس آگ میں جل کر یہ بتاتا ہے کہ آگ کی شدت اور گرمی کیسی ہے، جلتی ہوئی چیزوں کی کیفیت کیا ہے آگ کس طرح گوشت کو جلاتی ہے وہ گوشت جلنے کی بُو اور تکلیف کی شدت کا اظہار بھی کرتا ہے۔

نئے افسانہ نگاروں نے افسانہ کو روحانی کشف سے آشنا کیا ہے اس روحانی کشف کی شمولیت سے افسانہ کی ہیئت

اسلوب اور موضوع تینوں پر نمایاں اثر ڈالا ہے اور افسانے کے پرانے ملبے سے نیا جگمگاتا، گنگناتا بدن نمودار ہوا ہے۔

اس روحانی کشف کی قبولیت سے انکشاف ذات کا جو مرحلہ شروع ہوا ہے اس کی ایک صورت وجودیت پسندی کا رجحان بن کر سامنے آتی ہے نیا افسانہ نگار افسانہ کو تخلیقی عمل خیال کرتا ہے اور تخلیق میں خارجی عوامل جب تک داخل کا حصہ بن کر دوبارہ وجود کا لباس نہ پہن لیں تخلیق مکمل نہیں ہوتی۔ انسان کی ذات ہی کائنات ہے اور کائنات میں جو کچھ اچھا یا برا ہے انسان کے اندر موجود ہے چنانچہ انکشاف ذات دراصل انکشاف کائنات ہے اس لئے جب نیا افسانہ نگار اپنے داخل کی بات کرتا ہے تو وہ درحقیقت پوری کائنات کو اپنے دائرے میں خیال کرتا ہے۔

نئے افسانہ کی سب سے اہم لہر اس کی زمین سے وابستگی ہے' یوں کہنا چاہیئے کہ پرانے افسانہ نگاروں نے جو موضوع اپنائے ان میں انسان کی وہ جبلتیں یا مسائل تھے جو تمام الکائنوں میں مشترک ہیں مثلاً جوک کا مسئلہ، یہی وجہ ہے کہ ہمارے اس دور کے افسانے اپنے انفرادی وجود نہیں رکھتے انہیں اگر کسی دوسری زبان میں ترجمہ کر دیا جائے تو یہ جاننا مشکل ہو جائے گا کہ یہ اردو یا برصغیر کے افسانے ہیں۔

زمین، انسانی معاشرہ، نظام اور افکار میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے انسان جس ملک میں رہ رہا ہے، اور جس سرزمین پر پیدا ہوا ہے اس کی آب و ہوا، رسم و رواج، سوچ بچار، سماجی اور سیاسی اقدار لازماً اس کی شخصیت کا حصہ ہوتی ہیں اگر کوئی فنکار اپنے تہذیبی منطقے سے کٹ کر بات کرتا ہے تو وہ نہ صرف اپنے ملک کا غدار ہے بلکہ اپنے قاری سے بھی بددیانتی کرتا ہے۔ نیا افسانہ اس رشتہ کے تقدس کی قسم کھاتا ہے اور اس کے غیر فانی ہونے کا اعلان کرتا ہے۔

نئے افسانے میں ذات محض ایک وسیلہ ہے۔ داخلیت پسندوں کے یہاں جو افسانہ تھا ہے اس کے کردار افسانہ نگار اپنی ذات کے کونے کھدروں سے تلاش کرتا ہے دوسرے لفظوں میں اس رجحان میں دہرا عمل تھا ہے پہلے تو فطری عمل کہ تمام خارجی اثرات افسانہ نگار کی ذات میں جذب ہوتے رہتے ہیں پھر ان کا خارجی اظہار۔

وجودیت پسندی کے ساتھ ہی علامت پسندی بھی نیا رخ اپناتی ہے۔ علامت پسندی کا رجحان نہ تو درآمدی ہے اور نہ تمام تر نیا۔ سجاد حیدر یلدرم کے افسانہ "سودائے سنگین" میں پہلی بار علامتوں کا شعوری احساس ابھرتا ہے۔ ہماری قدیم داستانوں اور عوامی قصوں میں کئی بھرپور علامتیں نظر آتی ہیں۔ وارث کی ہیر میں ہیر رانجھا، روح اور جسم، پانچ پیر پانچ حواس خمسہ اور کیدو منفی اقدار کی علامت بنتا ہے اس طرح یہ سارا ڈرامہ انسانی جذبات و کیفیات کا علامتی اظہار ہے۔ نئے افسانہ میں علامت کا اظہار فکری اور ذہنی سطح پر نسبتاً بڑے کینوس پر ہوا ہے اس کے ساتھ ہی تجرید پسندی نے بھی جنم لیا ہے۔ علامت اور تجرید میں بنیادی فرق یہ ہے کہ تجریدی افسانوں میں افسانہ نگار کہانی کے پلاٹ میں تجرید کا اہتمام کرتا ہے لیکن علامتی افسانوں میں

کردار اور کہانی تجسیمی ہوتی ہے علامت کا عمل دخل صرف پیش کش میں ہوتا ہے۔

بنیادی طور پر نیا فن کار کسی گروپ، نظریے یا نعرہ کا قائل نہیں نئے پن کی تعریف ہی یہ ہے کہ نیا پن کسی پہلے سے طے شدہ نعرے کی تعمیل نہیں کرتا بلکہ فنکار اتیار کو جیسے، جسطرح اور جس کیفیت میں محسوس کرتا ہے اس کا اظہار اسی طرح کر دیتا ہے نئے افسانہ نگار کا مشاہدہ یکجہتی نہیں پرانے افسانہ نگار بعض اوقات ایک ہی عینک سے چیزوں کا جائزہ لیتے ہیں۔ چنانچہ ان کے یہاں چیزوں کا ایک ہی مخصوص پہلو ابھرا نتیجتاً جو جمود طاری ہوا اس کی وجہ سے پرانا افسانہ ٹھہرے ہوئے پانی کے تالاب کی صورت اختیار کر گیا۔ نیا افسانہ نگار اس مخصوص عینک سے نجات حاصل کر چکا ہے اور اسی لئے نیا افسانہ متحرک اور چکدار ہے کہ اس میں ہر شخص کا اپنا تجربہ نئی لہر کی طرح تحرک پیدا کرنے کا باعث ہے۔ ذاتی اور انفرادی تجربہ کی چھوٹی چھوٹی ندیاں بڑے دریا کی حرکت، بہاؤ اور زندگی کی امین ہیں اور یوں نیا افسانہ زندگی کا کشش جہتی مطالعہ پیش کرنے کا فخر حاصل کرتا ہے۔

ناول میں معنی خیزی

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی

ناول بھی شاعری وغیرہ کی طرح وہ فن ہے جس کا ذریعہ زبان یا الفاظ ہیں مگر اس میں طرزِ ادا یعنی الفاظ کے کھیل اور تراکیب سازی وغیرہ اتنی اہم نہیں ہے جتنی شاعری میں کیونکہ زندگی کے جو معنے وہ لانا چاہتی ہے وہ الفاظ فقروں اور جملوں کے بجائے واقعات، کردار اور ان کی ترتیب اور آہنگ سے ادا ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں شاعری میں بھی اقبال سے پہلے الفاظ کے ذریعہ گہرے یعنی فلسفیانہ معنے کا میدان کھولنے کا فن شاذ و نادر ہی نظر آتا ہے اور جب ہمارے یہاں ناول وجود میں آئی تو کسی کو گمان بھی نہ گزرا کہ اس میں سنسنی پیدا کرنے والے واقعات کو تجسس پیدا کرنے کے طریقہ پر جوڑ دینے کے علاوہ بھی کچھ ہوتا ہے! ادبی ناول اور غیر ادبی ناول میں صرف یہ فرق ہوا کہ ادبی ناول کو شاعرانہ زبان میں لکھا گیا جیسی عبدالحلیم شرر کی ہے اور آج بھی پرانے قسم کے ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کے یہاں جیسے ابوالفضل صدیقی یا ایم اسلم وغیرہ کے یہاں ایسی زبان ملتی ہے۔ عام طور پر اور تعلیمی اداروں میں بھی جو ناول پڑھی یا پڑھائی جاتی ہے اس کی زبان کی خوبی کے علاوہ کسی طرف نہ توجہ ہوتی ہے اور نہ توجہ دلانا معلم کے بس کی بات ہے۔ کم ہی لوگوں کو جیسے یہ معلوم نہیں کہ شاعر کو الفاظ کے پھیر کے سوا اور کچھ کرنا ہے، ویسے یہ بھی معلوم نہیں کہ واقعات میں بھی گہرے معنے ہوتے ہیں، ان کا انتخاب، ان کا دوسرے واقعات سے آہنگ اور تضاد ان کا ایک ترتیبی مقام ایک نظریہ یا فلسفۂ حیات یا زندگی کے بے پناہ معنے سامنے لا سکتا ہے۔ ہمارے نقاد کو واقعات کی بلندی اور پستی میں تمیز کرنے کی صلاحیت نہیں ہے۔ وہی واقعہ اگر تعلقہ داروں کی زبان میں بیان کر دیا جائے تو آپ کی نظر میں ادبی ہو جاتا ہے اور اگر سرسری زبان میں ہو تو غیر ادبی کہلاتا ہے۔ اسی طرح کردار نگاری کا فن ہمارے یہاں پریم چند سے پہلے بالکل ناپید ہی رہا۔ پھر لوگوں کو معلوم ہوا کہ جہاں جس مرد کا بھی ذکر نام کے ساتھ آ جائے وہ کردار ہو جاتا ہے اور انہوں نے مثنویوں اور مرثیوں میں بھی کردار بتائے اور ان ہی کو معیار مانتے ہوئے جو ناول بھی سامنے آگئی اس میں کردار نگاری کا یا تو کمال دیکھا اور یا گھبرا کر چپ سادھ

گئے۔ ان کو یہ بھی نہیں معلوم تھا کہ کردار کی دُم کدھر ہوتی ہے، تو بھلا یہ کیسے جان سکتے کہ کردار کس طرح زندگی کے اہم معنے ہمارے سامنے لاتا ہے۔ مجنوں گورکھپوری اور آل احمد سرور سے یہ امید ہو سکتی تھی کہ وہ کردار کو پہچان سکنے کے اہل ہوں گے اور ان کی معنے خیزی کا بھی اندازہ لگا سکیں گے مگر اول الذکر کا "زہرِ عشق" میں کردار اور آنا کارینا کا ہمسر کردار دیکھ لینا اور آخر الذکر کا شرر کی ملوہنا میں اسی درجے کی کردار نگاری بتا دینا ہمارے نقاد کی اس سلسلے میں کم فہمی پر تعجب پیدا کرتا ہے۔ آج کل جب ہر روز دو چار ناولیں ضرور چھپ جاتی ہیں اور ان کو پڑھنے والے راتوں رات پٹا لیتے ہیں، یہ بتانا کہ واقعات کی اور کردار کی صورت اور صفات سے بھی ایک معیار اور ایک ذوق اور گہرے معنے وابستہ ہیں ایسا ہوا جیسے انہیں زمین سے اٹھا کر ایسی جگہ لے جایا جائے جہاں وہ چکرا کر رہ جائیں اور کچھ نہ سمجھ سکیں۔

اقبال کہتے ہیں ؎

میری صدائے درونگی کو شاعری نہ سمجھ ۔ کہ میں ہوں محرمِ رازِ درونِ مے خانہ

اور ان کے الفاظ نقرے اور جملے ہمیں لطف دینے کے علاوہ ایک فکر کے عالم میں لے جاتے ہیں۔ جہاں ہمیں رازِ درونِ مے خانہ سے آگاہی ہوتی ہے۔ اسی طرح منفرد ناول نگار بھی کہہ سکتا ہے کہ اس کا قصہ محض دلچسپ چیز نہیں ہے بلکہ اس کا ہر واقعہ اور اس سے وابستہ ہر کردار ایک عالمِ فکر سے تعلق رکھتا ہے اور دلچسپ نقشے کے ذریعہ ان لوگوں کے لئے جو زندگی کے معنے سمجھنے کے اہل ہوں ایک فلسفہ بہم پہنچاتا ہے اس سلسلے میں بھی ایک غلط راہ اور ایک صحیح راہ ہے اور یہ ضروری ہے کہ ہم ان میں تمیز کر سکیں۔ انیسویں صدی کے آخر دس سال میں یورپ میں ایک قسم کی ناول ابھری جسے سوشل ناول کہا جاتا ہے اور اس کی پیروی ہمارے یہاں پریم چند نے کی اور پھر اسے ترقی پسند اسٹالینی پروپیگنڈے کے لئے لے اڑے۔ اس قسم کی ناول میں قدم قدم پر وعظ ہوتے ہیں، مکالموں میں بحثیں ہوتی ہیں، واقعات ایسے گڑھے ہوئے ہوتے ہیں جو مقصد کی طرف ضرور لاتے ہیں مگر قرینِ قیاس نہیں ہوتے، کردار زندگی سے اٹھائے ہوئے ہونے کے بجائے کسی خاص کارخانہ سے ڈھال کر نکالے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ لہٰذا ان میں مقصد تو ہوتا ہے مگر زندگی نہیں ہوتی اور اس لئے دلچسپی نہیں ہوتی، دوسری طرف صحیح راہ پر وہ ناول ہوتی ہے جسے ظاہری مقصد سے کوئی سروکار نہ ہو مگر غور سے دیکھنے والوں کے لئے ہر واقعہ اور ہر کردار زندگی کی گہرائی میں لے جانے والا ہو۔ سوال زندگی پر کوئی ٹکے بندھے فلسفہ کو ٹھونسنے کا نہیں ہے بلکہ ناول سے یہ معلوم ہو کہ زندگی کو غور سے

دیکھنے والے کے سامنے ایک فکر کی دنیا بھی ابھر رہی ہے۔ ناول نگار کہیں سے لائے ہوئے معنے نہیں بتا رہا ہے بلکہ زندگی خود ایک معنے دے رہی ہے جس کو ناول نگار رقم کرتا جا رہا ہے۔ یہ معنے بڑے پہلودار ہوتے ہیں اور ہر پڑھنے والا اپنے ذہن کی رسائی کے حساب سے اپنے موافق انہیں ڈھال بھی سکتا ہے۔ یہ بھی امکان ہے کہ مفکر پڑھنے والا اس سے اختلاف بھی کرے اور اسے اپنے تجربے سے مختلف پائے مگر اس کا یہ محسوس کرنا ضروری ہے کہ کوئی چیز اس پر ٹھونسی نہیں جا رہی ہے۔ مفکر ناول نگار اصل میں اپنے تجربے کے اندر ایک معنے تلاش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ کوئی سائنسی تجربہ کر رہا ہے اور پڑھنے والا اس کے ساتھ اس تجربے کے مدارج طے کرتا ہوا ایک گہرائی تک پہنچ جاتا ہے۔ سوشل ناول لکھنے والے کچھ بھی تخلیق کرتے ہوئے نہیں نظر آتے، لٹھ مارتے چلے جاتے ہیں صحیح معنے خیز ناول لکھنے والے گہرائی کی تلاش میں گم نظر آتے ہیں اور قاری کو بھی اپنے ساتھ دلچسپی کی ڈوری میں باندھے ہوئے لے جاتے ہیں۔ گوئٹے جو ادب کی ہر صنف میں معنے خیزی کا سب سے بڑا بادشاہ ہے اور جو بڑی معنے خیز ناولوں کا بھی مصنف ہے یہ بتاتا ہے کہ ادب میں فلسفہ بالکل غائب ہو جانا چاہیے اور اگر وہ ملے تو اسی کو جو زندگی میں بھی فلسفہ ڈھونڈھنے کا اہل ہو۔ اس کی ناول "ولہلم میسٹر" (WEHLEM MEISTER) کا ہیرو زندگی کے اندر داخل ہو کر ایک قسم کی بصیرت حاصل کرتا چلا جاتا ہے اور یہ بصیرت پڑھنے والے کو بھی حاصل ہوتی رہتی ہے جرمنوں نے معنے خیز ناول کا نام (BILDUNGS ROMAN) رکھا ہے۔ یہ نام ہی اس خاص ترکیب کے ساتھ جو جرمن زبان کا حصہ ہے، واقعات اور کردار کی اس معنے خیزی کی طرف اشارہ کرتا ہے جو اہم ادبی ناول کا طرۂ امتیاز ہے۔ مقصود یہ ہے کہ قصہ اپنے پھیروں سے اور کردار اپنے ارتقا سے ان لوگوں کو جو اس کے اہل ہوں ایک فکری عالم میں پہنچا دے۔ یہ فن بڑا مشکل ہے کیونکہ یہ سعادت زورِ بازو سے نہیں ہے۔ جو لوگ شعوری طور پر اس راہ پر چلنے کی کوشش کرتے ہیں وہ ترقی پسند ناول نگاروں کی طرح پھوہڑپنے کا شکار ہو جاتے ہیں جس کی مثال اردو میں پریم چند اور ان کے پیرو ہیں۔

اصل میں سب سوال ناول نگار کی ہستی کا ہے۔ فرانسیسی ڈراما نگار کہتا ہے (TEL ARBRE TEL FRUIT) جیسا پیڑ ویسا پھل اور یہ عقیدہ یونانیوں سے چلا آ رہا ہے کہ ہر عظیم نظم لکھنے والے کو عظیم آدمی ہونا چاہیے۔ ہمارے رشید احمد صدیقی بھی کہتے ہیں کہ نامعقول آدمی معقول کتاب نہیں لکھ سکتا۔ بات یہ ہے کہ ناول نگار کے ذہن کی فطری سطح کو بلند ہونا چاہیے۔ یہ بلندی شرافتِ نفس، پیدائشی ذہانت اور قوتِ تخیل، بچپن کے ماحول اور اس کی تہذیبی بلندی اور تعلیم (جس کے معنے محض ڈگریاں حاصل کر لینا نہیں بلکہ ہر قسم کا علم نہایت خلوص سے

اپنے دل کی تسلی کے لئے اور اپنے شوق کو پورا کرنے کے لئے حاصل کرتا ہے اور مخصوص فکری رجحان سے حاصل ہوتی ہے۔ اس سطح پر آیا ہوا شخص وہ نہیں ہو سکتا جو جہاں کسی علمی یا فکری موضوع پر بات ہو وہاں چپ رہے یا وہاں سے بھاگ لے۔ وہ صاحب رائے اور دانشور ہوتا ہے اور اگر اس سطح کا آدمی قصہ گوئی کی طرف وہ مخصوص رجحان رکھتا ہے جو ہم ناول نگاری کے لئے بنیادی قرار دیں تو جو قصہ وہ بیان کرے گا۔ اور جو کردار وہ سامنے لائے گا ان میں دلچسپی کے علاوہ بڑے معنے چھپے ہوئے ہوں گے۔ روز ہی ہماری ایسے آدمیوں سے بات ہوتی ہے جن کے منہ سے الفاظ نکلتے ہی ہمیں ان کی ذہنی سطح معلوم ہو جاتی ہے۔ اسی طرح مجھے ناول کے دو صفحے پڑھتے ہی یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ ناول نگار کی سطح کیا ہے۔ ایک ناول نگار جن کی ناول کا ایک پیراگراف بھی مجھ سے اس لئے نہیں پڑھا گیا کہ اس میں ہر جملے میں دو چار فقرے ایسے تھے جن کی وجہ سے یہ معلوم ہی نہ ہوا کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں مجھ سے تخلیہ میں کہنے لگے "یہاں کوئی نہیں ہے سچ سچ بتاؤ کتاب بھی پڑھتے ہو" میں انہیں دیکھ کر دنگ رہ گیا۔ ان کے اس سوال سے ان کی فطرت کے بابت دو باتیں سامنے آگئیں، ایک یہ کہ وہ جاہل ہیں اور دوسروں کو بھی جاہل سمجھتے ہیں۔ انہوں نے کبھی کچھ پڑھا ہوگا تو زبردستی اور اب اس سے بھی سبکدوش ہو گئے اور مجھ کو بھی جس کا ہر وقت اوڑھنا بچھونا کتاب ہے ایسا ہی سمجھتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ ریاکاری اور تخلیہ میں سچی بات کہلوانا چاہتے ہیں جبکہ عام طور پر وہ یہ سمجھتے ہیں کہ ہر شخص کو کچھ نہ کچھ بلکہ زیادہ تر ڈینگ کی لینا چاہیے۔ اس ذہنی اور اخلاقی سطح کا آدمی اگر ناول لکھتا ہے تو اس کی ناول میں کسی گہرائی کا سوال نہیں اور طرز کی بے معنے بناوٹ کے سوا اور کچھ ہونے کا امکان نہیں۔ جیسے ان سے ایک بات کرنے پر ویسے ہی ان کی ناول کے ایک پیراگراف پڑھنے پر ان کے ذہن اور ان کے اخلاق کی سطح معلوم ہو جاتی ہے۔ برخلاف اس کے قرۃ العین سے جب بات چیت ہوئی تو یہ واضح ہو گیا کہ وہ کیا سوچ رہی ہیں اور ان کی ناول یا طویل افسانہ کس فکر کو سامنے لاتا ہے۔ میں ان کی راہوں سے اور ان کے افسانوں کے مخصوص نتائج سے بالکل اتفاق نہیں کرتا مگر یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان کی فکر پست ہے۔ وہ کوئی خاص قصہ نہیں بناتیں مگر جو واقعات وہ سامنے لاتی ہیں اور جن کرداروں کو ابھارتی ہیں وہ محض دلچسپ ہونے کے علاوہ ان کی مخصوص نظر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ریکس وارنر (REX WARNER) کہتا ہے کہ ناول ایک عقیدہ کا اظہار ہے۔ عقیدہ قدروں سے تعلق رکھتا ہے۔ عام آدمی کے پاس کوئی قدریں نہیں ہوتیں۔ وہ بالکل اٹکل پچو اڑاتا ہے۔ اس کی باتوں سے معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کچھ نہیں کہہ رہا ہے۔ دانش ور جو بات کہتا ہے اس میں دانش صاف جھلکتی ہے۔ دانشور ناول نگار جو قصہ بیان کرتا ہے اس میں ہر ہر سطر پر ظاہرہ چمک کے پیچھے ایک عالم فکر چھپا

ہوا نظر آتا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ناول نگار بڑا عالم فاضل، بڑا صاحب رائے ہو یا بڑا متقی پرہیزگار ہو مگر اس
کے قصے سے ایک عالمانہ گہرائی اور ایک اخلاقی سطح کا وجود ظاہر ہونا ضروری ہے۔ خدیجہ مستور کو کسی طرح دانشور
یا عالم فاضل نہیں کہا جا سکتا مگر ان کی ناول "آنگن" اس چھوٹے سے گھر کی فلسفیانہ گہرائیاں اور اخلاقی قدریں سامنے
لائی ہے جس کا اس ناول میں حال بیان ہوا ہے۔ یہاں کوئی لگا بندھا فلسفہ یا درسی اخلاق نہیں ہے بلکہ اگر غور سے
دیکھا جائے تو چھمی کی ایسی لڑکی کو بد اخلاق اور پست نظر کہا جا سکتا ہے مگر اس کے اور اس کے گھر کے تمام لوگوں
کو ناول نگار نے اونچی سطح سے دیکھا ہے اور یہ سطح پڑھنے والے کے سامنے آ جاتی ہے۔ قابل وقعت ناول نگار
پست سے پست اور معمولی سے معمولی زندگی میں بھی اپنی نظر کا خمار اس طرح شامل کر دیتا ہے کہ اس کے بیانات کا
ہر جملہ اور اس کے مکالموں کی ہر بات ایک شعر کی طرح معنی خیز ہو جاتی ہے اور پورے حالات، واقعات اور
محض چلتی پھرتی چیزوں کے علاوہ معنوں کا مبداء ہو جاتے ہیں۔ برخلاف اس کے شوکت صدیقی کی "خدا کی بستی"
کے تین صفحے پڑھنے کے بعد ہی معلوم ہو گیا کہ وہ بڑے لغو طبقے کی زندگی کو بڑے لغو نقطۂ نظر سے دیکھ رہے ہیں
اور مجھے محسوس ہو گیا کہ یہ ناول بڑے پست درجہ کی ہے۔ خدا کی بستی کے بجائے اگر اس کا نام خدا کی پستی
ہو تو بہتر ہے کیونکہ جس خدا نے اس ناول کی دنیا بنائی ہے وہ پست درجہ کا ہے۔

شاعری کے سلسلے میں یہ کہا جاتا ہے کہ ایک زبان کی شاعری کا دوسری زبان میں ترجمہ ناممکن ہے مگر ناول
کے لئے یہ مسلم ہو چکا ہے کہ اس کا ترجمہ ہو سکتا ہے اور دنیا کی بہترین ناولیں یعنی ٹالسٹائے اور دوستوفسکی کے
ناولیں دنیا میں انگریزی ترجموں کی وجہ سے مقبول ہوئیں اور عظیم مانی گئیں۔ ان کا ترجمہ کرنے والے انگریزی کے
کوئی بڑے مصنف نہ تھے اور ظاہر ہے کہ ان ناول نگاروں کا مخصوص طرز ترجموں میں نہیں آ سکا۔ ان کی بڑائی ان
واقعات میں ہے جو کسی زبان میں بھی بیان کئے جا سکتے ہیں اور جو انسانی زندگی کا ایک بڑا وسیع اور عمیق منظر دکھاتے
ہیں۔ مثلاً ٹالسٹائے کی "انا کارنینا" کا وہ واقعہ جب انا کے یہاں ورونسکی کا بچہ پیدا ہو رہا ہے۔ اس کا میاں بھی
موجود ہے اور ورونسکی بھی۔ انا کی بے قراری کا عالم بڑے گہرے نفسیات اور ضمیر کی بڑی پر زور آواز سامنے لا رہا ہے
وہ اس زنا سے توبہ کر رہی ہے جس کے نتیجے میں یہ بچہ اس کے پیٹ میں رہا۔ اس کا میاں اس کی غلطی کو ایک سچے
عیسائی کی طرح معاف کر دیتا ہے۔ ورونسکی اپنی زیادتی کا احساس کر کے اپنے آپ کو گولی مار لیتا ہے مگر گولی اس کے
بازو میں ایسی جگہ لگتی ہے کہ وہ مرتا نہیں اور بعد میں علاج سے ٹھیک ہو جاتا ہے۔ کچھ عرصے کے بعد انا کی توبہ آپ سے
آپ ٹوٹ جاتی ہے۔ اور وہ میاں کو چھوڑ کر پھر ورونسکی کے ساتھ ہو جاتی ہے۔ یہ تمام واقعہ جس تفصیل سے سامنے لایا

گیا ہے وہ عام ناولوں کے واقعات کی طرح محض سنسنی خیز بھی ہو سکتا تھا مگر اس میں سنسنی کے ساتھ انسانی فطرت، عشق کی نوعیت اور نیکی اور بدی کی کشمکش کے تاثرات اس طرح شامل ہیں کہ قصہ، قصہ نہیں رہ جاتا بلکہ زندگی کی آفاقی درجہ پر ترجمانی ہو جاتا ہے۔ ٹولسٹوئے زبردست مصلح تھے اور ظاہر ہے کہ اس نے انا کو عورت کے جنسی اخلاق کے گر جانے کا نمونہ بنا کر پیش کرنا چاہا تھا اور اسی لئے اس نے اس کے قصہ کے متوازی ایک با اخلاق زندگی کے حالات بھی پیش کئے ہیں مگر پولینا کی اپنے شوہر کے ساتھ کامیاب زندگی ویسی دلکش نہیں ہوتی جیسی انا اور برونسکی کی غیر قانونی زندگی۔ وجہ یہ ہے کہ انا کے اس رجحان میں جسے بدکاری کہا جاتا ہے ایسے ایسے پیچ ہیں اور ان پیچوں سے انسانی فطرت پر اور خاص طور سے نسائی فطرت پر وہ روشنی پڑتی رہتی ہے کہ انا مکمل طور پر نہ صرف روسی عورت یا یورپین عورت بلکہ تمام عالم کی عورت کا نمونہ ہو جاتی ہے۔ نسائیت اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ سامنے آکر ایک آفاقی چیز ہو جاتی ہے۔ وہ تمام فلسفہ اور اخلاق جس کا درس دینا ٹولسٹوئے کا مقصد تھا ہماری نظر سے محو ہو جاتا ہے اور ہم نسائیت کے کائناتی مظہر میں گم ہو جاتے ہیں مگر وہ دیویاں ہی رہتی ہیں جن کی کسی بات پر ہم حرف نہیں لا سکتے۔ انا بھی نسائیت کا عظیم اور حسین بت ہے، اس میں ذہنی، جذباتی اور جسمانی خوبیاں ایک سماجی غلطی کی وجہ سے مٹ کر رہ جاتی ہیں۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ وہ غلط نہیں ہے بلکہ سماج غلط ہے۔ اس کی ایسی خوبصورت اور عظیم چیز کے لئے زیادہ خوب صورت اور عظیم سماج کی ضرورت ہے۔ اس کے کردار کا یہ تاثر لفظوں، فقروں اور جملوں کا محتاج نہیں ہے۔ واقعات کا پھیر اس کا ہر پہلو سامنے لاتا ہے اور وہ زیادہ سے زیادہ معنی خیز ہوتی جاتی ہے۔ وہ ہمارے ذہن کا ایک خاص حصہ ہو جاتی ہے اور جب بھی ہم نسائیت کے بابت سوچنے لگتے ہیں تو وہ مجسم ہمارے سامنے آکر کھڑی ہو جاتی ہے اور ہمارے تمام خیالات کو اور تمام قدروں کو منتشر کر دیتی ہے۔ ناول کی معنی خیزی کی یہ حد ہے۔

اس حد تک کم ہی ناول نگار پہنچتے ہیں مگر ناول کی ادبی قیمت اسی راہ پر چلنے میں ہے اور ناول کو شروع کرتے ہی یہ محسوس ہو جاتا ہے کہ وہ اس راہ پر جا رہی ہے کہ نہیں۔ مثلاً جین آسٹن کی ناول "پرائڈ اینڈ پریجوڈس" اٹھا لیجئے۔ شروع کرتے ہی محسوس ہوتا ہے کہ ایک اوسط طبقہ کے گھر میں ایک ماں اور باپ پڑوس میں آکر بسنے والے ایک شریف جوان کے بابت بات کر رہے ہیں کیونکہ ماں کو اپنی پانچ جوان لڑکیوں کی شادی کی فکر ہے۔ باتوں باتوں میں پانچوں لڑکیوں کے کردار بھی اُبھلنے ہیں اور دوسری لڑکی الزبتھ اپنی ذہانت کی بنا پر سب سے زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جو کچھ ہونے والا ہے وہ سب ایک فلیش میں سامنے آگیا۔

عشق اور شادی کا مسئلہ سات رخوں سے ایک چھوٹے سے واقعہ سے ابھر آیا۔ ایک طرح تو کوئی بات ہوئی ہی نہیں۔۔ مگر غور سے دیکھنے والے کے لئے جوان لڑکیوں کے تعلق پر بالکل نئے انکشافات ہونے لگے۔ امید ہو گئی کہ آگے واقعات کے ساتھ ساتھ یہ موضوع بھی سامنے آتا جائے گا۔ ناول پڑھنے میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ماں کے لئے الگ، باپ کے لئے الگ اور ہر لڑکی کے لئے الگ محبت اور شادی معنے رکھتی ہیں اور یہ معنے اول تو اس ماحول سے تعلق رکھتے ہیں جو ناول کا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ دنیا کے کسی ماحول پر بھی عائد ہو سکتے ہیں۔ یہ ہر شخص کہے گا کہ ناول زندگی کی ترجمانی کرتی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو ہر شخص کی ہر بات زندگی کی ترجمان ہوتی ہے جیسے ہر موزوں کلام شعر ہو سکتا ہے۔ سوال سطح کا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ ترجمانی کس عالم میں لے جاتی ہے۔ ترجمان کس بلندی پر پہنچا ہوا ہے اور کس گہرائی تک اس کی نظر جا رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دیکھنے کے لئے پڑھنے والے کی بھی نظر ضروری ہے۔ جین آسٹن کی جس ناول کا میں نے اوپر ذکر کیا وہ بھی دنیا کی عظیم ترین ناولوں میں ہے اور اس پر اردو میں بھی طویل مضمون لکھ چکا ہوں جو میری کتاب "ادبی تخلیق اور ناول" میں شامل ہے مگر میں نے اس کے پہلے باب کو کئی اردو نقاد اور ناول نگاروں کے سامنے رکھا۔ ان لوگوں کو اس میں کچھ بھی نظر نہ آیا اور زیادہ تر طالب علموں کو تو میں نے اسے "بڑا بور" کہتے ہوئے سنا۔ اسی عالم کو دیکھ کر علی عباس حسینی مرحوم نے اپنی کتاب "اردو ناول کی تاریخ اور تنقید" میں ایک جگہ کہا کہ اگر اردو میں کوئی سرپھرا صحیح معنوں میں ادبی ناول لکھ بھی دے تو اسے کون چھاپے گا اور کون پڑھے گا حقیقت یہ ہے کہ ناشر چلتی ہوئی ناولیں مانگتے ہیں پروفیسر ایسی ہی ناولوں کو نصاب میں رکھتے ہیں اور انعام دلواتے ہیں۔ ناول لکھنا ذلیل کام ہے اور ناول پڑھنے والے وقت کاٹنے کے سوا اور اس کا کوئی مصرف نہیں جانتے۔ نیاز فتحپوری کے بارے میں بھی کئی جگہ لکھ چکا ہوں کہ وہ شاعری کا ذوق ضرور رکھتے تھے مگر ناول کے معاملے میں بالکل کورے تھے۔ ۱۹۳۶ء کے بعد جو نقاد ابھرے ان سے زیادہ امید ہو سکتی تھی مگر انہوں نے، اگر ان سے کسی ناول کے بابت بات ہوئی تو اول فول بک دیا اور اگر لکھا تو اس وقت جب اِدھر اُدھر کی کچھ رائیں دیکھ لیں تو ان میں سے اپنی رائے بھی بنا لی۔ بہر حال ہمارے تمام نقاد شاعری ہی شاعری پڑھے ہونے کی وجہ سے ناول کی معنے خیزی سے واقف ہیں نہ اپنے طالب علموں اور عام پڑھنے والوں کو اس سے واقف کرانے کے اہل ہیں۔

خیر اس بد مذاقی کو کہاں تک ذکر ہوگا بات یہ ہے کہ ناول، ڈراما اور ایپک کے ملا دینے سے وجود میں آئی اور اس کی معنے خیزی تک پہنچنے کے لئے ڈراموں اور ایپک نظموں کا مطالعہ ضروری ہے۔ یہ دونوں اصناف یونانی

کی ایجاد ہیں جن کے لئے سعدی نے بھی کہا ہے

عقل و دانائی و فرہنگ بہ یونان دادند

ڈرامے میں پہلا نام ایسکیلس کا ہے۔ اس کے تین ڈراموں کا مجموعہ جس کو "اوریسٹین ٹریلوجی" کہا جاتا ہے بادشاہ اگامنن اور اس کے لڑکے اوریسٹین سے وابستہ قصوں پر مبنی ہے۔ پہلے ڈرامے کا اہم واقعہ یہ ہے کہ اگامنن کو اس کی بیوی کلیٹا نسٹرا قتل کر ڈالتی ہے۔ دوسرے ڈرامے میں مرکزی واقعہ اوریسٹین کا باپ کا بدلہ لینے کے لئے ماں کو قتل کر دینا ہے۔ تیسرا ڈرامہ دیوتاؤں کی عدالت دکھاتا ہے جہاں انتقام کی دیویاں اوریسٹین کے خلاف مقدمہ پیش کرتی ہے۔ اس مقدمہ میں اوریسٹین کو معاف کر دیا جاتا ہے اور انتقام کی دیویوں کو رحم کی دیویوں میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔ ہم شروع ہی سے اس قصہ کے دہشت ناک واقعات کے ساتھ ساتھ یہ محسوس کرتے ہیں کہ انصاف اس کا موضوع ہے۔ ایک معاشرہ ہے جو انتقام کو انصاف سمجھتا ہے مگر بعد میں انتقام رحم سے بدل دیا جاتا ہے اور یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انصاف میں رحم کا پہلو غالب رہنا چاہئیے ورنہ انسانی سوسائٹی امن تک نہ پہنچ سکے گی۔ اسی طرح اخلاق کے بابت سب سے اہم نظریہ ہمارے سامنے آتا ہے اور ان اخلاقیات کی طرف لے جاتا ہے جس کو ارسطو نے اصولوں میں تبدیل کیا اور جو آج بھی تمام اخلاقیات کی بنیاد ہیں۔ اسی طرح آپ فرانس اور انگلستان اور جرمنی کے ڈرامے لیجیے یا آج کل السن، شاؔ اور سارترؔ تک آجائیے آپ کو محسوس ہوگا کہ ڈرامے ظاہرہ تو تماشے ہیں مگر بنیادی طور پر فلسفے کے انکشاف ہیں۔ فلسفہ ذہنی چیز ہے جس کو منطقی الفاظ یا بحثوں کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے۔ ڈرامہ نگار کا کام یہ ہے کہ وہ اسے تخیلی صورت دے۔ اس کی کامیابی اس میں ہے کہ تخیلی تصویر میں فلسفہ اس طرح چھپ جائے کہ عام آدمی کو دکھائی نہ دے۔ اس کی مثال گوئٹے کے ڈرامہ "فاؤسٹ" سے یوں لے لیجیے کہ بدی کے بابت جو نظریہ فلسفہ اس کے زمانے کے فلسفوں میں عام تھا اسے اس نے میفسٹو فلیس کے کردار میں پیش کر دیا۔ یہ کردار اتنا زوردار دیتا جاگتا ہے کہ آج اسے شیطان یا شیطانیت کا سب سے زیادہ تشفی بخش نقشہ مانا جاتا ہے۔ پھر اگر آپ فاؤسٹ کے قصہ کو دیکھئے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ میفسٹو فلیس جو بھی کوشش فاؤسٹ کو بدی میں پھنسانے کی کرتا ہے اس میں سے نیکی نکل آتی ہے اور اسی طرح وہ واقعات جن کو عام ڈرامہ دیکھنے والے نے محض دلچسپ سمجھ کر قبول کیا خود سے دیکھنے والے کے لئے خیر و شر کی کشمکش کے نمونے ہیں اور یہ ثابت کرتے رہتے ہیں کہ آخری فتح خیر کی ہے۔ ڈرامے کا خاتمہ یہ ہے کہ فاؤسٹ کی محبوبہ مار گریٹا اپنا گناہ مان لیتی ہے اور اسی طرح خدا کے سامنے سر جھکا دیتی ہے اور مر جاتی ہے۔ فاؤسٹ جو اب تک بدی کے پھندے میں تھا یہ محسوس کرتا ہے کہ نیکی کی بنیاد ایثار یا شہادت ہے اب آسمان سے

آواز آتی ہے جو اسے اپنی طرف بلاتی ہے۔ یہ ڈرامہ جو عام طور سے مقبول ہوا اصل میں نیکی پر ایک مقالہ ہے مگر مقالے سے وہ مختلف یوں ہے کہ وہ بالکل تخیلی چیز ہے۔ واقعات اور کردار موضوع کو بتاتے نہیں بلکہ اس کو محسوس کرا دیتے ہیں۔ اسی طرح ہم ایپک نظموں میں ہومر کی تصانیف سے شروع کر کے ملٹن کی "پیراڈائز لاسٹ" تک کا جائزہ لے سکتے ہیں اور یہ دکھا سکتے ہیں کہ ان کا جسم تو قصہ اور کردار ہیں مگر ان کی ریڑھ کی ہڈی فلسفہ ہے جو دکھائی نہیں دیتا مگر جو جسم کی قوت کی بنیاد ہے۔ ناول کے موجد فیلڈنگ نے اس صنف کو ڈرامے اور ایپک کا امتزاج بتایا اور چاہے ہم اس کے دیباچوں کو دیکھیں یا اس کے شاہکار "ٹوم جونس" کو ہم کو برابر محسوس ہوتا ہے کہ واقعاتی قصہ سنجیدہ و مزاحیہ کردار ہر قدم پر ایک نئے نظریۂ نفسیات اور نظریۂ اخلاق کی طرف لے جا رہے ہیں۔ انیسویں صدی میں جب تجارتی ذہنیت ایک طرف اور تعلیم دوسری طرف عام ہوئی تو ایسی ناولیں آنا شروع ہوئیں جو بالکل سطحی تھیں اور اب ان کی تعداد نوّے فی صد سے زیادہ ہو گئی ہے۔ ہمارے یہاں بھی دوسرے قسم کی ناولوں کا رواج ہوا اور اب یہ عالم ہے کہ زیادہ تر لوگ اسی قسم کی ناولوں کو سمجھتے ہیں اور یہ جانتے بھی نہیں کہ معنے خیز ناول بھی کوئی چیز ہوتی ہے۔ اردو میں کم از کم دو ناول تو روز ضرور پریس سے نکل کر ملک میں پھیل جاتے ہیں۔ قصہ میں دلچسپی رکھنے والے چاہے وہ معمولی تعلیم یافتہ ہوں یا عالم اور نقاد ہوں ان ہی کو پڑھتے ہیں اور ان کا ناول کے سلسلے میں ذوق اس سے آگے نہیں جاتا۔ جمہوریت بدمذاق ہونے کی آزادی دیتی ہے۔ عوام میں عقیدہ عامیانہ مذاق کو بڑھاتا ہے۔ انگلش بچو تعلیم بدمذاقی کو ہی اعلےٰ ذوق گردانتی ہے اور ناول میں معنے خیزی "بوریت" کے مترادف سمجھی جاتی ہے۔

اس عالم میں سوال ہوتا ہے کہ کیا ہمارے یہاں ناول اس درجہ پر نہ آ پائے گی کہ وہ بھی ہر اعلیٰ ادب کی طرح معنے خیز ہو اور اس معنے خیزی کی طرف جائے جو دنیا کی عظیم ترین ناولوں میں ملتا ہے؟ نہیں یہ بات نہیں ہے۔ اس وقت اردو میں ناول لکھنے والوں کی تعداد گنی جائے تو دس ہزار سے کم نہ نکلے گی مگر ان میں دس ضرور ایسے ہیں جن کی ناولیں معنے خیز ضرور ہیں۔ یہ تعداد بہت ہے۔ میر کے زمانے کے مشاعروں میں ہزاروں نہیں تو سینکڑوں شاعر تو ضرور اپنا کلام سناتے ہوں گے مگر آج ان میں سے میر، سودا، درد، میر حسن ہی کے نام جانے جاتے ہیں۔ اگر ایک صدی تک ہمارے دس ناول نگاروں میں سے تین بھی باقی رہ جائیں تو ہمارے ادب میں بھی معنے خیز ناول کی روایت قائم ہو جائے گی۔ ہماری کلاسیکی ناولوں میں اگر کوئی ایک معنے خیزی کے دائرے میں آتی ہے تو وہ "امراؤ جان ادا" ہے۔ اس میں امراؤ جان خود ایک شعر ہے ؎

ہم نہیں ان میں جو پڑھ لیتے ہیں لڑکوں کی طرح

مکتبِ عشق و وفا تجربہ آموز بھی تھا

اس شعر میں "تجربہ آموز" کا فقرہ بڑی دور لے جاتا ہے۔ ناول کی معنے خیزی (جس کو مقصدیت کہہ کر ترقی پسندوں نے ذلیل کر دیا) اصل میں تجربہ آموزی ہے۔ اس میں جو قصہ ہوتا ہے وہ واقعات ہی سے بنتا ہے مگر یہ واقعات سنسنی پیدا کرنے کے لئے بنائے ہوئے نہیں ہوتے بلکہ ایک مفکر کے تجربے ہوتے ہیں۔ صاحبِ ذوق پڑھنے والے میں یہ تمیز ہونا چاہیئے کہ واقعہ کسی حد تک تجربہ کی چیز ہے اور زندگی کے کیا معنے یا گہرے تاثر کو سامنے لاتا ہے۔ اگر وہ ایسا نہیں کرتا تو بالکل سپاٹ تُک بندی کی طرح اس کو بھی رد کرنا لازم ہے۔ پھر ناول میں مختصر افسانہ کے خلاف واقعات پر واقعات ایک سلسلے میں بندھے ہوئے آتے ہیں۔ یہ سب مل کر ایک بڑا اور مربوط تجربہ پیش کرتے ہیں۔ ایک پوری سوسائٹی کا ایک خاص نقطۂ نظر سے پیش کیا ہوا سارا عمل سامنے آجاتا ہے۔ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ ناول میں قصہ کوئی چیز نہیں کردار خاص چیز ہے اور ادبی ناول اسے کہتے ہیں جو قصہ بیان کرنے سے زیادہ کردار ابھارنے کا کام کرتی نظر آئے۔ یہ رائے اس کرداری ناول کی وجہ سے قائم ہوئی جو ہفتہ وار اخباروں میں سیریل کی طرح چھپا کرتی تھی اور جس میں قصہ بیان کرنے کے بجائے ایک یا چند کرداروں کو مختلف اور ہر مرتبہ الگ واقعہ میں پھنسا ہوا دکھانا مقصود ہوتا تھا۔ مگر اس وقت بھی اور آج بھی مکمل ناول میں کردار واقعات کے ساتھ چلتے ہیں اور ہر واقعہ ان کا نیا پہلو دکھاتا ہے اور ارتقار کرتا ہوا قصہ ان کا بھی ارتقار سامنے لاتا ہے۔ ناول کے مکمل تجربے میں دونوں کا مقام برابر ہی کا ہے اور چند ناول نگار تو دونوں میں توازن اور آہنگ کو وصف گنتے ہیں۔ پروفیسر احمد علی کے سامنے اگر ان کی ناول "دلی کی شام" کے کردار ہی کا ذکر کیا جائے تو وہ بگڑ کر کہتے ہیں "کردار نگاری پرانی چیز ہے۔ یہاں ایک معاشرے کا ایک وقت میں مکمل نقشہ پیش کیا گیا ہے۔" اصل بات یہی ہے کہ ایک مکمل تجربہ جس کے تانے بانے قصہ اور کردار میں ناول نگار کے تخیل میں آتا ہے، ناول نگار کی فکر اور فنی شعور کا اسے رنگ دینا لازمی ہے۔ جیسے فوٹوگراف کی پلیٹ پر ایک ہی منظر کی تصویر لینے کی قوت اور پلیٹ کے مسالے کی خوبی کے حساب پر مبنی ہوتی ہے ویسے ہی ناول کی تصویر کی حقیقت کا نقش ناول نگار کی ایک طرف فکر اور دوسری طرف تخیل کی پستی اور علویت کے مطابق ہوتی ہے۔ فٹ پاتھ پر چوکی میں تصویر کھینچنے والوں کے بنائے ہوئے فوٹو ان لوگوں کی نگاہ پر نہیں چڑھتے جو اونچے فوٹوگرافروں کے یہاں فوٹو کھنچوانے کے عادی ہیں۔ اسی طرح پست نظر اور پست اخلاق لوگوں کی ناولیں بھی اعلےٰ ذہنی سطح کے لوگ دیکھتے ہی الگ کر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالسلام نے جو ناول نگاری کے اہم نقاد ہیں اپنے ایک مضمون میں "انسپریشن" کا ذکر کیا اور

فن کے سلسلے میں اس کی اہمیت جتائی۔ میں بھی اس ناول کو اہم قرار دیتا ہوں جو "انسپیریشن" کا نتیجہ ہو مگر اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ ایک ایسے شخص کے جو ذہنی اور تخیلی درجہ میں پست اور ایسے شخص کے جو ہر قسم کی فکر سے واقف ہو اور ہر طرح کے فن کا احساس رکھتا ہو "انسپیریشن" میں فرق ہے۔ انسپیریشن ناول نگار کو کام میں محویت کے ساتھ مصروف کر دیتا ہے، مگر اس کی صلاحیتوں میں کوئی فرق نہیں پیدا کرتا۔ ہمارے یہاں "آمد" اور "آورد" کی اصطلاحیں تنقید کے رائج کئے ہیں ایک کو کھرا اور دوسرے کو کھوٹا سمجھا جاتا ہے۔ مگر غور کی بات یہ ہے کہ جیسے سچا سکہ پیسہ بھی ہو سکتا ہے اور اشرفی بھی، ویسے ہی آمد چھوٹے درجہ کے مصنف میں بھی ہو سکتی ہے، اور بڑے درجہ کے مصنف میں بھی۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ آمد سے معنی خیزی پیدا ہو جائے۔ آمد ایک قوت ہے جو فن کار کے اندر بھری ہوئی چیز کو اک دم سے یا زور کے ساتھ نکال دیتی ہے، اصل میں وقعت کے قابل اس چیز کی "کوالٹی" ہے جو نکل کر صفحۂ کاغذ پر نقش ہو جاتی ہے کوالٹی کا تعین "انسپیریشن" سے نہیں بلکہ تجربہ آموزی کی قوت سے ہونا چاہیئے۔ ناول تجربہ کی جتنی تہیں کھولتی جائے گی اور اسے جتنی اونچی قدروں سے وابستہ کرتی جائے گی اتنی ہی معنی خیز ہوتی جائے گی عظیم ترین ناولوں میں ایک مقام کا وانفعاتی تجربہ آفاقی اور دائمی معنی تک پہنچ جاتا ہے"

پاکستانی ناول — ہیئت، رجحان اور امکان

احسان اکبر

جب ناول کو بھی کہانی ہی کہنا ہے تو کہانی کی دوسری اصناف داستان اور افسانہ سے اس صنف کی جداگانہ حیثیت کیوں؟ اس کا جواب پانے کے لئے ہمیں ناول کے صنفی میلانات سے بحث کرنا ہو گی۔ اب سوال یہی ہے کہ ناول کیا ہے۔ سادہ لفظوں میں ناول ایک ایسی طویل کہانی ہے جو کسی زندگی کی داستان کو اس کے سارے تعلقات اور تنوعات کے ساتھ پیش کرتی ہے۔ افسانہ بھی کہانی سامنے لاتا ہے مگر وہ محض کہانی کا صرف ایک حصہ سناتا اور کردار کا صرف ایک جزئی مطالعہ ہی پیش کر سکتا ہے۔ افسانہ نگار کو کہانی کے عروج پر لے جا کر ختم کر دینے کا پابند ہے جبکہ ناول کہانی کو اس کے منطقی انجام تک لاتا ہے ناول اپنے مرکزی کرداروں کی داستان کہتے ہوئے بھی کسی قوم، تہذیب، عہد یا سماج کی اجتماعی تصویر کو ہماری چشمِ تصور کے سامنے سے گزار دیتا ہے۔ اس میں کہانی کے عروجی نقطے ایک سے زیادہ بھی ہو سکتے ہیں۔ کہانی کہنے والے کو اگر ناول کے فن پر گرفت نصیب ہو تو عروج کے نقاط کی زیادتی یہاں عیب کی بجائے حسن بن جاتی ہے۔ طویل افسانہ اپنے تمام تر پھیلاؤ کے باوجود کردار کی اس سہ بعدی پیش کش سے عاری رہتا ہے جس کے باعث ناول کو تفصیل اور توضیح سامنے لانے کی ہمیشہ سہولت نصیب ہوتی ہے۔ انہی حوالوں سے ناول اپنے کرداروں پر ماحول اور معاشرے کے اثرات قدم بقدم دکھانے پر قادر ہو جاتا ہے۔

ناول کا دوسرا اہم عمل کسی بڑے مسئلہ یا سوال کی رفاقت ہے ایسے بڑے سوال کا ذکر جسے زندگی کے پیچ در پیچ تعامل اور ایک دوسرے سے مربوط رشتوں کے سلجھاؤ کے بغیر سمجھنا بھی محال ہو۔ اپنے عہد کی پوری زندگی کی دستاویز بننے کا شرف اس حوالے سے ایک بڑے ناول ہی کا مقدر ہے۔ ناول علم کے پھیلنے اور اسرار کی کشود کے عہد میں ابھرنے اور مقبول ہونے والی صنفِ فن ہے اپنا اسلوب اور مزاج کے اعتبار سے یہ صنف عقلی بھی ہے اور عمومی بھی۔ ناول قدیم داستان کی طرح زندگی کو بھید اور کرداروں کو فوق الانسان عجوبہ تسلیم نہیں کرتا۔ ناول برطانوی جمہوریت کی طرح ایک بادشاہ کا سایہ تو قبول کر سکتا ہے مگر ہر فیصلے میں بادشاہ کے دخل سے انکاری بھی ہے اور بہت

سے بادشاہوں کی تباہی کا بھی منکر بھی داستان سے اس کی دوری اس کی فطری حقیقت پسندی سے ابھرتی ہے جو ناول والے اسلوب میں اتر کر اس کے ہیولی کو داستان گوئی کی دنیا کے لئے یکسر اجنبی بنا دینے کو کافی ہے۔

ناول کا نام فرانسیسی زبان کے لفظ "نوویلا" سے مشتق ہے، جس کے معنی کہانی کے ہیں ناول نے بنیادی طور پر ANTI - ROMANCE کے طور جنم لیا۔ ANTI - ROMANCE ہونے سے ہم کلاسیکی مزاج مراد نہیں لیں گے کہ یہاں اس سے وہ رویہ مراد ہے جو معیار پسندی، عظمت، حسن نفاست اور خصوصی اہمیت رکھنے والے کرداروں کے بجائے عام۔ عمومی اور معمولی کرداروں کی بھیڑ میں کسی کردار یا کرداروں کا سراغ رکھتے۔ یوں ناول عمومیت پر اصرار کرتا ہے یہی عمومیت اسے عام زندگی میں شامل ہو کر زیست کو عام و خاص سارے مظاہر سمیت دیکھنے کی توفیق بخشتا ہے۔ یوں اپنی صنفی ضرورت کے تحت ناول تخیل محض کی بجائے حقیقت پر اصرار کرتا ہے۔

مغرب میں ابتدائی ناول ہسپانوی PICARESQUE CHARACTERS کو سامنے لاتے تھے، یہ کردار ANTI - HERO تھے یہ گئے گزرے کردار گلیوں محلوں میں رواں دواں رہنے والوں کی بھیڑ میں سے لئے جاتے۔ ان متحرک کرداروں کے طفیل واقعات کے سلسلے نے جنم لیا۔ ناول کی صنفی ضروریات میں ناقابل تبدیل کردار کے بجائے متحرک اور قابل تبدیل کردار اس حوالے سے اہم ہوتا ہے۔ چوتھی اہم کڑی یہاں شخصیت یا کردار ہے جو ناول کی پہلی ضرورت ہے کہ نہ صرف سب واقعات اس کردار کے ربط سے باہم جڑتے اور ملتے ہیں بلکہ یہ بھی کہ یہ کردار یا ان کے اثر سے بدلتا ہے یا ان واقعات کو تخلیق کرتا ہے۔ یوں واقعات، کردار، فنی منطقیت، حقیقت پسند رویہ اور عمومی زندگی کی پھیلی ہوئی صورتیں، ان سب اجزاء پر مشتمل کہانی ناول کہلائی۔ کشمکش، عروج اور انجام قصہ گوئی کے منطقی تقضایا ٹھہرے۔

اوپر کی تحریر میں حقیقت پسندی اور کرداروں کی عمومی سطح کا ذکر کیا گیا ہے۔ ضروری نہیں کہ PICARESQUE قسم کے گھٹیا کردار حقائق کے روبرو ہونے کا جگر بھی رکھیں اور صداقتوں کی لگن بھی رکھیں۔ یہاں ناول کی صنف اپنے اس اخلاقی قضیہ پر حصر کرتی ہے کہ کوئی بھی انسان اخلاقیات کا نظام رکھے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا ہے۔ برے سے برا آدمی بھی اپنے عمل کی اخلاقی بنیاد رکھنا چاہتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس کی آرزو کسی لمحہ بھی صداقت اور حقیقت کے جاننے سے انکاری نہیں ہوتی۔ زندگی کا سارا سفر سچائی اور اعلیٰ اصولوں کی دریافت ہے، چاہے یہ سفر کتنا ہی انفرادی، موضوعی اور داخلی کیوں نہ ہو ماسی صدق کے حوالے سے ہیرو معاشرتی

اخلاق کا تجزیہ کرتا ہے اور اسی کے باعث وہ بالآخر اجتماعی اخلاقی حس سے اپنا رابطہ تلاش کر لیتا ہے کہانی کے علاوہ اگر کوئی عنصر داستان سے ناول تک آیا تو وہ یہی اخلاقی حس ہے۔ اخلاقیات کی اسی حس نے افسانے میں بھی معمولی سطح کے لوگوں کی کرداری عظمتیں دیکھنا چاہیں ہسپانیہ سے ناول کی اولین صورت کا ظہور ہوتا ہے ہگ ریس اپنی کتاب BARKGROUND OF EGLIAH LITERATURE میں جن اولین ادبی نمونوں کو اس سلسلے میں سامنے لاتا ہے انہی پر بس نہیں خود ڈان کوئزے اور سانچو پانزا ایسے یادگار کردار بھی عربوں کی فتح ہسپانیہ کے بعد وہاں کے ادب میں ابھرتے ہیں اس میں دو عربی عناصر کی کارفرمائی واضح طور پر موجود ہے ان میں ایک تو عرب شیوہ جوانمردی ہے جو واضح طور پر CHIVALRY۔ اور KNIGHTOOD کے مغربی تصورات میں اسپین کی سرزمین سے ابھرا یہ شیوہ جوانمردی ظہور اسلام سے کچھ ہی زمانہ قبل نمودار ہونے والے اس معاہدہ حلف الفضول کی مرکزی روح تھا جس میں رسول خدا صلی اللہ علیہ وسلم بنفس نفیس شامل تھے۔ "لافتا الا علی لاسیف الا ذوالفقار" والے مشہور مصرعے میں ہمارے ہاں بھی اس کی بازگشت پہنچی ما سلام کے آنے کے بعد بڑے آدمی کا تصور کچھ اور بڑا ہو گیا اور اس کی ذمہ داریاں آفاقی سطح پر پھیل گئیں۔ ڈان کوئزے اور سانچو پانزا میں جس کی تبدیل شدہ صورتیں ہیں۔

عربوں کے ساتھ ہسپانیہ میں دوسری اہم شے جو پہنچی وہ ان کی مشہور داستان "الف لیلہ و لیلہ" تھی جس میں صرف شہرزاد ہی اہم نہیں الہ دین بھی اہم ہے اور علی بابا بھی پھر کرداروں کی ایک عجیب سی جمہوریت ہے جس میں کانا حجام اور کبڑا گویا بھی ہیں، چور، مشائخ، وزیر، درباری، ساز شی ڈاکو، تاجر، خواص غلام اور حکام بھی۔ اتنے بہت سے کرداروں پر مشتمل کہانی سے آج بھی مغرب کا ذہن لطف لیتا اور "الف لیلہ" شوق سے پڑھتا ہے۔ ناول کے ظہور میں الف لیلہ نے تب بھی اہل ہسپانیہ کو وہ خام مواد فراہم کیا تھا جس سے کہانی کے ساتھ کہانی ملتی اور بڑے کردار سے چھوٹے کرداروں تک ایک ہی تسلسل جاتا ہے۔ سپین اور اٹلی نے جس "الف لیلہ" سے اثر لیا وہ پھر اپنی جگہ برصغیر کی مشہور داستان "کلیہ و دمنہ" سے متاثر تھی۔

عزیز احمد نے ازج ۱۹۵۸ء کے شمارہ "بانگ درا" کراچی میں جو کہا تھا کہ ناول برصغیر میں مغرب سے نہیں آیا۔ اس دعوٰی کی بنیاد بھی شاید یہی تاریخی اسباب و شواہد میں جن کا انہوں نے تب ذکر نہیں کیا تھا۔ تاہم انہوں نے یہ ضرور کہا کہ اطالوی بھی جن کے ہاں کہانی NOVELLE کہلاتی تھی یونانی صنمیات کی روایات کے ساتھ ساتھ الف لیلہ کے حلقہ اثر میں تھے وہ کہتے ہیں کہ بوکیچو کا فن اسی عرب جوہر کے

باعث نکھرا تھا۔ ہم نے پہلے ایک بات طے کر لی تھی کہ ناول حقیقت پسندی کا طالب ہوتا ہے۔ سو کسی بھی ملک کے ادب میں ناول کا ظہور بھی حقیقت پسندانہ رویوں کے تکمیلی عہد کا محتاج ہوا کرتا ہے۔ ادب میں خود نثر کا میلان ایک صنعتی معاشرے کا تقاضا ہوا کرتا ہے۔ یہ عہد حقائق کو کھلی آنکھوں دیکھنے کی توفیق رکھتا ہے۔ پھر نثر میں ناول تخلیق ہونے کی روایت اسی معاشرتی حقیقت پسندی سے متصل ہے جو ایک طرف تو عام آدمی کی اہمیت سے صرفِ نظر نہیں کرتی اور دوسری طرف حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کی وہی توانائی رکھتی ہے جو اس آدمی کو نصیب ہوا کرتا ہے جیسے بازاروں گلیوں میں چلتا پھرتا ہوا اور جو ناول کے بیسیوں کرداروں میں سے ایک ہوتا ہے۔ اسی حوالے سے دانش وروں نے ناول کو کسی معاشرے کی ترقی کا ارتقائی پیمانہ بھی کہا ہے۔

ہمارے جو بھی رابطے رہے ہوں یہ طے ہے کہ ہم نے اسے اپنی تکمیلی صورت میں مغرب سے مستعار لیا۔ یوں تو ہمارے ہاں کہانی سے ناول تک کا سفر اپنا ایک ارتقا بھی رکھتا ہے کہ اس سفر میں سرشار کے ہاں کرداروں کی کثرت شرر کے ہاں منتشر واقعات کے باوجود پلاٹ کی صورت اور نذیر احمد کے ہاں معاشرتی جھلکیاں درجہ بدرجہ ابھیں، نذیر احمد تک ناول ALLEGORY یا تمثیل کی سطح تک رہا۔ جس میں کردار اسم بامسمّیٰ بھی تھے اور عموماً بھی غیر تاثر پذیر یا FLAT قسم کے کردار تھے۔ ناول کے ROUND CHARACTER بھی ہمارے ہاں درجہ بدرجہ ہی ابھرے تب کہیں جا کر "امراؤ جان ادا" اور "گئودان" ابھرے۔ تہذیب اپنے معاشرے کی فکری کلیت سنبھالے ہوئے ہوتی ہے۔ مغرب کے لاشعور میں عیسوی اخلاقیات اور مذہبی احکام کی جو بازگشت ہے وہاں کے ناول نے اسے قبول کرنے سے لے کر اسے رد کرنے کے لمحوں تک اسے بدستور نبھایا ہے۔ مغرب کی مذہبی مابعد الطبیعات کا کہنا ہے کہ انسان گنہگار ہے اور گناہ کی مزدوری موت ہے۔ بیرونِ بہشت سے جو گناہ کبیرہ سرزد ہوا تھا وہ اس کا پیچھا کرتا رہتا ہے۔ بالآخر فرد ہار جاتا ہے اور شامتِ اعمال جیت جاتی ہے۔ ہمارے ناول کا تقاضا ہے مغرب کی طرح لامحدود آزادی کی لگن ہے نہ محض زندہ رہنے کی آرزو نہ تقدیر کی ووڈو ODYSSEY کا وجود جس کے آگے محض بے معنی سے زندگی یہاں کا رعبث یا کسی IDIOT کی سنائی ہوئی کہانی ہے۔ مگر یہ بات اپنی جگہ جاننے کی ہے کہ آخر ہمارے ناول کا اپنا مرکزی موضوع کیا ہے۔ ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر لکھے جانے والے ناولوں میں کرشن، عزیز احمد اور عصمت کے ناول "شکست" "گریز" اور "ٹیڑھی لکیر" خاصے اہم ناول تھے مگر شاعرانہ خطبات کے ٹکڑے، تلخ طنز اور بعض دیگر فنی مسائل ان ناولوں کو ان کی عظمتوں تک ابھرنے نہیں دیتے۔ عزیز احمد کا ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" اور فضل احمد کریم

فضلی کا "خون جگر ہونے تک" اپنی منظر نگاری، خارجی حقیقت پسندی، تحلیل نفسی، عمدہ اسلوب اور ہمارے اپنے احوال کی صورت گری کے حوالے سے اہم ناول بنتے ہیں۔ ترقی پسندی ہمارے ہاں ناول کا پہلا رجحان ہے۔ تاریخی طور پر اس سے بھی پہلے ہمارے ناول کے دو رجحان سامنے آ چکے تھے جن میں معاشرتی اصلاح پر مبنی رومانی ناول اور تاریخی رومانی ناول دو علیحدہ دھارے ہیں۔ معاشرتی رومانس اس عہد کی تخلیق ہے جب عورت پردے کی دنیا سے باہر آنے لگی تھی۔ سو وہ شاعری میں بھی روایتی محبوب کی جگہ اپنے نسوانی خدوخال کے ساتھ ابھرتی ہے۔ معاشرتی رومانس اول اول مردوں نے لکھے مگر اس میدان کو خواتین نے جلد ہی سنبھال لیا۔ والدہ افضل علی اور دیگر صاحب قلم خواتین نے پھر تسلسل سے ناول لکھے۔ بعد میں اے ۔۔۔ دتبسم الطاف فاطمہ، رضیہ بٹ، سلمیٰ کنول، بشریٰ رحمان، اور کتنی ہی اور اہل قلم خواتین نے اب تک اس ۔۔۔ برقرار رکھا ہے۔ معاشرتی اصلاح سے گھریلو رومانس تک جاتے ہوئے یہ ناول کہانی کی روایت کو بھی شدت سے نبھاتے ہیں اور محبت کی اس تشنگی کا بھی اظہار کرتے ہیں جسے معاشرے کی سطح پر عورت کی نمود نے باقاعدہ ایک مسئلہ بنا دیا تھا۔ پروفیسر کرار حسین صاحب نے اسے ایک جگہ ادبی رومانیت کا معاشرتی سبب قرار دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس سے قبل کا داستان گوئی والا معاشرہ کسی پردہ نشین کی بات تو کرتا تھا مگر اس میں نسوانیت کی تخصیص و توضیح اس لئے نہیں تھی کہ وہ عہد عشق کا عہد تھا جبکہ اب عشق کی جگہ رومانس لے رہا تھا۔

محبت کا عنصر ہم مشرقیوں کے مزاج کا بھی حصہ ہے۔ سو اس پر مبنی کہانی ناول اور فلم دونوں میں چلی اور خوب خوب چلی۔ یوں کہ عشق کے غیاب کا ہمیں واضح احساس بھی نہ ہوا۔ خود ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ابھرنے والے ناول سماج، معاش اور جنس کے آزادانہ ذکر کے ساتھ ساتھ رومان سے بھی متعلق رہے۔ اب گھریلو رومانس کے رستے میں اعلیٰ ادب کی فضا میں بھی رکاوٹیں نہ تھیں۔ ان اسباب سے خواتین نے اس بہتر معاشرے یا ماحول کا خواب دیکھا جو مرد و زن کے شرعی انتخاب میں غیر ضروری دخل نہ دے۔ یہ ناول صرف اک لئے نہ ابھر سکے کہ ان کا بڑے سے بڑا تصفیہ صرف پسند کی شادی پر ختم ہو جاتا تھا۔

عبدالحلیم شرر سے لے کر راشد الخیری، منشی امراؤ علی، رشید اختر ندوی، قیسی رام پوری، رئیس احمد جعفری، ایم اسلم اور نسیم حجازی تک ہمارے ہاں تاریخ پر مبنی یا اس سے متعلق ناول لکھنے کا ایک طویل سلسلہ ملتا ہے۔ جو آج تک جاری ہے۔ یہاں وہ ناول بھی سامنے آتے ہیں جنہوں نے ظہور پاکستان کے موقع پر ہونے والی تقسیم

اور فسادات کو اپنا موضوع بنایا۔ یہ ہمارے ناول کا تیسرا رجحان ہے۔ ایسے ناولوں میں رئیس احمد جعفری کا "مجاہد"، "نفیس رامپوری کا "خون" "نسیم حجازی کا" خاک و خون" "ایم اسلم کا "رقص ابلیس" اور قدرت اللہ شہاب کا "یا خدا" سامنے آتے ہیں۔ بعد میں بھی تقسیم کے موضوع پر بہت لکھا گیا ان میں جمیلہ ہاشمی کا "تلاش بہاراں" قرۃ العین حیدر کا "آگ کا دریا" اور عبداللہ حسین کا ناول "اداس نسلیں" اس موضوع کو چھوتے ہیں۔ خدیجہ مستور کے ناول "آنگن" کا رویہ تاریخی ناول کا سا نہیں مگر اس کے باوجود ان کے ہاں تاریخ اور کہانی کے حقائق کا بڑی عمدگی سے ادغام ہوا ہے۔ سید شبیر حسین شاہ کا ناول "جھوک سیال" بھی تحریک پاکستان تک کے پنجاب میں جنم لینے والی سیاسی اور طبقاتی ریشہ دوانیوں کو موجود سیاست اور معاشرت کے پس منظر میں بڑی خوبی سے ظاہر کرتا ہے۔ ١٩٤٠ء میں قرارداد پاکستان منظور ہونے سے لے کر ١٩٤٧ء تک کے پانچ برسوں میں جس طرح پاکستان پسندی کے ادبی محاذ پر چھوٹے چھوٹے بہت سے ادبی سپاہی کام کر رہے تھے اسی طرح ظہور مملکت کو موضوع بنانے والے یہ تاریخی ناول نگار بھی ادب کے چھوٹے چھوٹے کارکن ہیں جن میں نسیم حجازی اس حوالے سے بہت اہم ہیں کہ تنقید ادب نے ان کا فنی استحسان کیا یا نہیں کیا وہ اس محاذ پر خاموشی کے ساتھ اپنے سحر آفریں قلم سے نوجوانوں کی کئی نسلوں کو مسلسل متاثر کرتے رہے۔ ان ناموں میں قرۃ العین حیدر کا رویہ فکری سطح پر نسیم صاحب سے یکسر متضاد تھا۔ قدرت اللہ شہاب نے فنی گرفت کے ساتھ پاکستان کے امکان کی گنجائش ظاہر کی۔ سید شبیر حسین تحریک کے ہمنوا ہوتے ہوئے بھی کسی تبدیلی کے آرزومند تھے جبکہ عبداللہ حسین نے اپنے طور پر پاکستان کا اثبات کیا۔ خدیجہ مستور پاکستان کے ظہور کی بات کرتی ہیں۔ مگر اس کی وکالت یا تردید کے بجائے معاشرتی مطالعہ دکھاتی ہوئی گزرتی ہیں۔

نثار عزیز بٹ کے ناول تین نسلوں کے محسوساتی رویئے دکھاتے ہیں۔ ان کے تینوں ناولوں میں کہیں نہ کہیں پاکستان ایک موثر کے طور پر ضرور ابھرتا ہے۔ "نگری نگری پھرا مسافر" ١٩٦٢ء "دیئے سے چراغ جلنے لگے" ١٩٧٣ء میں، اور "کارواں وجود" ١٩٨١ء میں طبع ہوئے۔ تینوں ناول ایک ایسا TRIO بناتے ہیں جس میں تاریخ، فلسفہ اور ادب کے سوالات اپنے مسائل کے حوالے سے ابھرتے اور کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ شہزاد منظر کہتے ہیں کہ سیاست نے ان کی تاریخی کوتاہی کو خوبی سے چھپایا ہے۔ نثار عزیز تحریک پاکستان سے تاثر ضرور دکھاتی ہیں کہ اسے ناول کی کہانی سے نفاست کے ساتھ ملا دیتی ہیں۔ یوں پاکستانیت وہاں خارجی عنصر کے طور نہیں آتی۔

پاکستان کے موضوع سے متعلق افسانہ بھی بہت لکھا گیا مگر ان افسانوں میں بنیادی رویہ صدمے کا سا تھا جسے تقسیم

اور قتل و غارت سے شدید نفرت نے پیدا کیا۔ افسانہ چونکہ صورت حال کے صرف ایک ہی پہلو کی بات کر سکتا ہے اس لئے ہمارے فسادی ادب کے افسانوں میں علیحدگی اور قتل و غارت پر افسوس ہی کا تاثر ابھرا۔ پاکستان کے ظہور کا بڑا عمل جسے دیکھنے کے لئے یہ سارے منفی حربے آزمائے گئے تھے اسکی تائید افسانے میں بار نہیں پا سکی ناول اپنی معنی صلاحیت کے باعث ہمارے ہاں اس منظر کو اس کی تینوں جہات کے ساتھ دکھانے پر قادر ہوا۔ ہمارا ناول ہمارے افسانے سے اس لحاظ سے ایک قدم آگے گیا کہ اس نے اس تاریخی عمل کو چاہے دلچسپی اور مسرت سے نہ بھی دیکھا مگر اس نے اسے اہم اور تاریخ ساز جان کر اس کی معروضی تصویر کشی ضرور کی۔ تاہم پاکستان سے تخلیقی سطح پر کومٹ منٹ رکھنے والے ناول کو ابھی ابھرنا ہے۔ پاکستانی معاشرہ ہمارے بعد کی ناولوں کا بھی موضوع بنتا ہے۔ "بستی" اور "راجہ گدھ" ایسے اہم ناول بھی اسی سلسلے سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ ان کا تفصیلی ذکر بعد میں آئے گا۔

ظہور پاکستان کے بعد سے ہمارے ناول کا عمومی موضوع کسی نہ کسی طرح سے ہمارا ہی معاشرہ بنتا ہے۔ اور ہمارے ہی احوال اور اپنا ہی ملک اسی کی تصویروں میں بار پاتے ہیں۔ ایسے ناول پاکستان اور اس سے متعلقہ حوالوں کو اپنا موضوع نہیں کر رہے ہوتے سو انہیں ناول کے مخصوص پاکستانی حوالوں میں یاد نہیں کیا جا سکتا تاہم یہ طے ہے کہ ہمارے ناول کا قاری شہری بھی ہے، دیہاتی بھی، ایک فرد بھی اور ایک پاکستانی بھی، اور ہمارے ناول نگار کو قاری کی ان سب سطحوں پر تسکین کرنا ہے۔

اس دوران ایک اور سطح پر بھی ناول تخلیق ہوتا رہا۔ یہ سطح معاشرتی رومانس سے لے کر سماجی حقیقت نگاری تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس ناول نویسی کے اندر بہت سے رویے جمع ہیں مگر ان کی مجموعی پہچان ایک نہیں بنتی۔ ۱۹۵۸ء کے بعد سے جس طرح ہماری شاعری میں مغربی تجربات اور غیر ملکی ادبی لہریں در آئی تھیں، اسی طرح اس عہد کے ناول کا عمومی رویہ صرف ناول لکھنے کے مقصد تک جاتا ہے۔ ان میں عمدہ اور کامیاب ناول بھی ہیں۔ تجرباتی تکنیک اور وسیع کرداری دنیا کی حامل ضخیم تخلیقات بھی اور خصوصیت سے وہ ناول بھی جنہوں نے جدید تعلیم یافتہ سوسائٹی یا معاشرے کے اونچے طبقے کے رومانس میں دلچسپی لی۔ "آنگن" مگر ان ناولوں میں اپنی استثنائی پہچان کرتا ہے۔ خدیجہ مستور کا یہ ناول چھمی اور عالیہ کے دو نمایاں کردار سامنے لاتا ہے۔ تہذیب کی تلاش اس کی مرکزی روح ہے۔ ماضی اور حال کو ملا کر ایک وحدت ترتیب دینا اس کا موضوع ہے۔ یوں ناول کے سامنے ایک بڑا تہذیبی مسئلہ موجود ہے اس کا دوسرا سوال اپنی وراثتوں سے ارتباط پیدا کرنے کی لگن ہے۔ یوں یہ ناول ایک اہم فنی تخلیق بنتا ہے۔ اب ہم ان ناولوں کو ایک نظر دیکھتے چلتے ہیں جن کا ابھی

اوپر ذکر آیا۔

شوکت صدیقی کا ناول "خدا کی بستی" ایک اہم ناول تھا جس نے عام اور نچلے طبقے کی زندگی کے دو بھٹکے ہوئے نوعمر کرداروں کو زندگی کے سفر میں دکھایا ہے۔ یہ ناول بڑی سفاک حقیقت نگاری، زبان اور مکالمے کی کاٹ اور خارج کی عمدہ تصویر کشی کے باوجود ہمارے بعد کے ناولوں کے لئے کوئی روایت نہیں چھوڑتا، ورنہ اس سطح کے ناولوں کو بہت ابھرنا چاہئے تھا۔

ممتاز مفتی کا ناول "علی پور کا ایلی" دنیا کے ان ضخیم ناولوں میں آئے گا جن میں کرداروں کی ایک دنیا آباد ہے مگر اس کے منتشر واقعات میں جنسی زندگی کے عوامل ہی واحد مرکزی ربط بنتے ہیں۔ یہاں زندگی کی بے مقصدیت ناول کی راہ کا پہاڑ بن گئی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے ناول "شام اودھ" اور "سنگم" اظہار اور زبان کی انتہائی نفاستوں کے حامل ہیں۔ یہ دونوں ناول بہت سی حیثیتوں سے ہمارے ہاں یادگار رہے ہیں۔ مگر یہ ان ناولسٹ کے معیار فن سے لگا نہیں کھاتے جس کے انتقادی ذہن نے "آگ کا دریا" ایسے ناول سے بھی عدم اطمینان ظاہر کیا ہو۔ رضیہ فصیح احمد کا ناول "آبلہ پا" ایک زمانے میں خاصا اہم ناول سمجھا گیا، مگر دراصل یہ ناول سے زیادہ سفر نامہ ہے۔ خطوط کے انداز سے ناول ترتیب تو دیا جا سکتا ہے مگر اس ناول میں کہانی بنی ہی نہیں۔ تاہم یہ ایک سفر نامہ نگاری کی سی عمدہ اور جاندار خارجی عکاسی کی خوب صورت مثال ضرور فراہم کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ کردار بھی اپنی ممتاز حیثیت اور شخصیت مرتب کر لیتے ہیں۔ انہی حوالوں سے اس سے ناول کا سا تاثر ابھرتا ہے۔ الطاف فاطمہ کا ناول "دستک نہ دو" محض کرداری تضادات ہی کو روبرو لاتا ہے۔ ان کا نیا ناول "چلتا مسافر" بھی معاشرتی سطح سے ابھر کر کرداری مطالعات ہی تک آتا ہے۔ اور بڑا قضیہ ان کے سامنے نہیں آتا۔ جمیلہ ہاشمی کے ناول "چہرہ بہ چہرہ روبرو" میں قرۃ العین حیدر تک کا فنی تاثر لوٹتا ہے۔ یہ ناول منظور الٰہی کے مضمون "زریں تاج" کی سی جذباتی علمی فضا میں سفر کرتا ہے۔ تاریخی ناول کی سطح پر یہ ایک اچھا ناول قرار پا سکتا ہے۔ رشیدہ رضیہ کے ناولوں میں ان کا ناول "لڑکی ایک دل کے ویرانے میں" عمدہ معلوماتی ناول ہے۔ انہوں نے ناول کے بجائے شاعری کے لہجے سے مدد لی ہے۔ کردار نگاری میں خاصہ سلیقہ برتا ہے۔ اور کامیاب رہی ہیں۔ اختر جمال کے "پھول اور بارود" نے زندہ رہنے کے رویہ کی اہمیت بڑی کامیابی سے واضح کی ہے۔ ان کے ہاں واقعات نے از خود کرداروں کو ابھرنے اور نکھرنے کا موقعہ دیا ہے جو بڑی فنی گرفت کا نتیجہ ہے۔ اختر جمال، شوکت صدیقی،

کی طرح ترقی پسند نظریہ حیات رکھتی ہیں دونوں نے جسے بڑی عمدگی سے ناول میں سمویا مگر دونوں ہی کے ہاں یہ کاوشیں زندگی کی انقلاب آفریں آرزو کی تنہا تنہا اور غیر مربوط کاوش کی سطح پر رہتی ہیں۔ رحیم گل کا ناول "جنت کی تلاش" ۱۹۵۸ء میں سامنے آیا۔ معاشرتی احوال کی تصویر اور صورتِ احوال پر تبصرہ اس کی نمایاں پہچان ہیں مگر ناول کا نیا لہجہ یہاں سامنے نہیں آتا۔ ۱۹۵۰ء سے پھیلنے والی دھائی سے لے کر اب تک کے افق ناول پر ہمارے ہاں جو سب سے بڑی شخصیت طلوع ہوئی وہ قرۃ العین حیدر کی شخصیت تھی۔ ان تین دھائیوں میں بہت سے ناول براہِ راست قرۃ کے تاثر کے تحت اور کئی ناول ان کے فکری رجحان کی تردید یا ردّعمل کے سلسلے میں نمودار ہوتے ان کے اہم ناول "آگ کا دریا" سے پہلے ان کا ناول "میرے بھی صنم خانے" سامنے آیا تھا جسے ڈاکٹر احسن فاروقی نے بھی اردو ناول میں نیا موڑ قرار دیا تھا۔ "آگ کا دریا" ایک بڑا کینوس رکھتا ہے جو گزشتہ چار ہزار سال کی تہذیبی، سیاسی، تاریخی اور معاشرتی زندگی کی عہد بہ عہد ابھرنے والی علامات سے گزرتا ہوا عہد جدید تک آتا ہے۔ گوتم کی بے قرار روح جو نئے سے نئے عہد کے نئے سوالات میں جنم لیتی رہی، ہری شنکر جو بدھ فلسفے کی علامت ہے اور چمپا جو غیر آسودہ اور نامطمئن نسوانی وجود ہے۔ سب اس سلسلہ سوال کو اس بڑے نتیجے تک لاتے ہیں کہ کائنات کی اس ہمہ گیری میں انسان کس قدر غیر اہم ہے۔ ہمارے قومی وجود کے بارے میں بعض انتہائی منفی اور جانب دارانہ سوال اٹھاتا ہوا یہ ناول قرۃ العین حیدر نے پاکستان میں لکھا تھا۔ اس سب کے تئیں اس نے ایک دانشورانہ سطح سے بات کرنے کا طریقہ اختیار کیا ہے جو اپنی جگہ نیا بھی تھا اور موثر بھی۔ اس کا تازہ ناول "آخرِ شب کے ہم سفر" ویسی فنی اٹھان نہ رکھنے کے باوجود قرۃ العین حیدر کی مخصوص فنی چابک دستی کا ایک اور کرشمہ ہے۔ جس میں تاریخ، عمرانیات، سیاست، تہذیب اور انتقاد اہم موڑ بنتے ہیں۔

گزشتہ ربع صدی کے زمانے میں قرۃ العین حیدر کا فن اپنے بے شمار مقلدین اور متبعین پیدا کر چکا ہے نہ صرف یہ کہ اس کے اسلوب کی پیروی کی گئی بلکہ اس کے ناولوں میں کیے گئے دانشورانہ تجزیئے اس کے مخصوص کلیشے CLICHES خود اس کے جملوں کی تشکیل، رکا رومینٹس کی فضا، مغربی کلچر، جاگیرداری مزاج کا رینگ اور سب فیشن میں رہے اور تو اور منظر اور LOCALE کے سلسلے میں قرۃ کے بیان کردہ بوگن ویلیا اور کارنیشن پھول بعد کے افسانوں ناولوں میں خوب خوب بکے CHRYSENTHEMUM جیسے

وہ گل داؤدی زلکھو سکی تقسیم کرائی سینٹیمنٹ ہی کے نام سے اردو ناولوں افسانوں میں برتا گیا افسانوی مناظر میں یوکلپٹس کا ذکر بھی انہی سے چلا مگر کسی نے لے سفیدے کا درخت کہنے کی ندرت بھی نہ برتی۔ ہو سکتا ہے کہ عبداللہ حسین کا ناول "اداس نسلیں" "آگ کا دریا" سے تاثر لیے بغیر ترتیب پایا ہو مگر اول تو اس ناول کی تاریخ تہذیبی مطالعہ کی روش اول الذکر سے مشابہ ہے دوسرے اس نے قرۃ کے بعض قومی حوالوں کے سوالات کے جواب دینے کی کوشش کی ہے۔ عبداللہ حسین کے یہاں پاکستان کی سیاسی تہذیبی گتھیاں ماضی کے تجربوں اور روایت سے پھوٹتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں پلاٹ اور کردار کے معیاروں کے حوالوں سے تاہم یہ ناول ناقدین کو مطمئن نہ کر سکا۔

انتظار حسین کے ناول "بستی" میں ناول کے عناصر اپنی جگہ سے ہٹتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ایک محدود عرصہ پر پھیلا ہوا یہ ناول ہماری EVENT-LESS LIVING کو پلاٹ کی غیر حاضری سے اور ہماری بے چہرگی کو کرداروں کی چھوٹی چھوٹی سطحوں سے واضح کرتا ہے۔ ان بے چہرہ لوگوں میں ذاکر کے کردار کا نمایاں ہونا بڑا عجیب لگتا ہے۔ ذاکر کا نمایاں ہونا پھر اتفاق سے محض گفتگو اور TABLE TALK کے باعث ممکن ہوتا ہے۔ ہمارے عمل کا محض حرف کی سطح تک اتر آنا انتہائی افسوس ناک صورت حال سامنے لاتا ہے۔ اس عمل کو اجتماعی بے عملی کی علامت قرار دے کر قبول کرنے میں تامل ہوتا ہے۔ ورنہ "بستی" میں سیاسی طور پر اجتماعی رویہ کا ظاہر نہ ہو سکنا بھی سمجھ میں آتا ہے۔ دوسرا مسئلہ اس ناول کا افسانوی اسلوب ہے۔ جو صرف زبان و بیان کے حوالے سے انتظار کے افسانوں کی زبان سے مختلف ہے۔ ہجرتوں کی تکرار میں پھر انتظار کے تیسری ہجرت کے افسانوی تصور تک لے جاتی ہے۔ تہذیب پر ان کی جو نگاہ ہے اس کے باعث توقع تھی کہ "بستی" کے ڈھیلے ڈھالے پلاٹ میں وہ باتوں باتوں میں ہی اس نئی بستی کے تہذیبی جواز کو سامنے لاتے مگر انتظار شاید ابھی اسی گو مگو میں تھے کہ آخر کون سی بستی؟

نئے ناولوں "بستی" "دیوار کے پیچھے" اور "خوشیوں کا باغ" کی تکنیک اور مواد سے بحث کرتے ہوئے جیلانی کامران کہتے ہیں کہ ان ناولوں کے تمام فنی کمالات کے باوجود یہ تینوں ناول صرف انسان کے انسان سے تصادم اور معاشرتی علوم کے معاشرے سے ٹکراؤ کی داستان کہتے ہیں۔ یہ ایک محدود رویہ ہے جس نے انسان کو اس کے پورے مناظر اور زمانی تسلسل میں نہیں دیکھا۔ یہ ناول واقعات سے کیفیات پیدا کرتے ہیں۔ انسان لاکھ حالات میں گھرا ہوا سہی مگر وہ اپنی ایک خاص قسم کی آزادی سے اپنے اعمال کو

کرداری رویّوں کا انتخاب بھی ترک کرتا ہے۔ انتخاب کی اس صلاحیت اور ترغیب کا ذکر کیے بغیر کسی جبر کے وجود و عدم کی بھی وضاحت نہیں ہو سکتی چہ جائیکہ کسی عہد کی اجتماعیت کی تصویر کشی کی صورت بنے۔ زمانے کو کامران صاحب فرد کی آزادی کے رجحان کے علامت کہتے ہوئے صورتِ حال کی پہچان کو انسانی رشتوں کا استعارہ کہتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ آزادانہ طور پر خلاقی کرنے کے لئے ہمیں زمانہ کی روح میں اتر کر آرزو کے جلو میں سفر کرنا چاہئیے۔ سو ناول کو ابھی اپنی آرزو بھی طے کرنا ہے اور روحِ زمانہ میں سفر بھی کرنا ہے۔

جیلانی کامران معاشرتی مسائل کی پیش کش سے بڑھ کر معاشرتی انسان کی دریافت کو اہم جانتے ہیں وہ کہتے ہیں کہ جب ہم سماجی اقتصادی حوالوں کے خارجی احوال کے بجائے انسان کے باطن کے جہان میں اتر کر اگر اس کی شخصیت کو پہچانیں گے۔ صرف اس لمحے ہمارا ناول اقدار کی بات کر سکے گا۔ جیلانی صاحب نے جسے ادلتی بدلتی صورتِ حال کا ادب کہا ہے وہ لمحہ لمحہ کی تصویر آفرینی ہے جس کے رابطے وجودیت سے ملتے ہیں۔ وجودیت اپنی جگہ ایک انسان کو اس کے مادی کل کے ساتھ مجتمع کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ الگ بات کہ اس طور مجتمع ہونے والا انسان محض مغربی انسان ہے۔ کیونکہ اس وجودیت کی ضرورت بھی مغرب کی بے چہرہ مشینیت کے جبر ہی نے مغرب میں پیدا کی تھی۔ سو ہمارے ناول نگار محض ایک وجودی انسان ہی کی بازآفرینی کر کے انسان شناسی کے باب میں مطمئن ہو گئے ہیں۔ صورتِ حال کا یہ ادب انسانی امکان کے خواب کا استعارہ نہیں بن رہا مگر اس بڑے لمحے تک ہمیں صورتِ حال کے باب میں تجزیاتی رویہ ضرور اختیار کئے رکھنا چاہئے۔ یہ تبھی ممکن ہے جب ہمارا دانش ور صورتِ حال کی اہمیت کے بارے میں مغرب کے رعب میں آنے کے بجائے اپنے ماحول سے ابھرتے کوائف پر یقین لائے اور انہیں اپنی نگاہ سے پرکھے۔ جبر کی صورتِ حال جس کا جیلانی صاحب نے اوپر ذکر کیا تھا وہ اپنی جگہ (وجودیت ہی کی طرح) مغربی ناولوں سے ابھرنے والے اس تصور سے پیدا ہوا ہے جس میں انسان تقدیر کے آگے معذور ہے۔ بس اور سائنس کے کھلے آفاق میں جس کی حیثیت ذرّے سے فزوں تر نہیں۔ یہاں بھی اصل قضیہ اپنے مابعد الطبیعیات کے بجائے مانگے کے تصورات سے ناول اٹھانے کی آرزو سے ابھرا ہے۔ سارا مسئلہ اپنے انسان اور اس کے عملی مسائل کے بجائے غیر ملکی تصورات کی بازآفرینی سے جنم لیتا ہے۔ جبکہ ہمارا شعری استعارہ ہر جبر کے احوال میں انسانی وقار و حرمت کی تکریم کا نگہدار بھی ہے۔

دراصل بیسویں صدی کے کچھ اپنے بھی میلانات ہیں جو اپنی مقبولیت میں ایک طرح کی آفاقیت رکھتے ہیں۔ وہ سب ممالک جہاں مغربی سامراج نے کبھی قدم جمائے تھے وہاں یہ بین الاقوامی سوچ کا زیادہ پائیدار بنیادیں حاصل کر گئی جہاں مغرب کی ثقافتی روش کی نقل ہمارے لئے مہلک ہے۔ وہاں اس عالمی سوچ کی بہت سی مثبت صورتیں بھی ہیں جو محض اپنی افادیت اور خوبی کے باعث آفاق گیر ہیں۔ اس سوچ نے ہمیں تجربہ سے آشنا کیا۔ سو عالمی سازشوں سے باخبری بڑھی۔ ایک جیسے فنی پیمانے ساری دنیا میں مقبول ہوئے ہمارے ہاں ترجیح بند اور ترکیب بند کے بجائے مواد کے حوالے سے نظم کی بنت ہوئی جہاں ناول ایک عالمی سطح کی مقبول صنف کے طور پر یہاں آیا وہاں ادبی تحریکیں اور آفاقی رویے ابھرے۔ عموماً دونوں عالمی جنگوں کا درمیانی عہد ہمارے ہاں ان تحاریک کے ابھرنے کا زمانہ تھا۔ بالخصوص انہی میں سے ایک اہم رویہ ہے یہ رویہ شاید اس عہد کی مجموعی آواز ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کے لفظوں میں

"اب مسئلہ اشتراکی نظریات کا نہیں رہا بلکہ دولت کی مساویانہ تقسیم سرمایہ دارانہ استحصال کا تدارک، مزدور کسان کی اہمیت عالم گیر انسانی تدریں بن گئی ہیں۔ ہر انسان خواہ وہ اشتراکیت سے تعلق رکھتا ہو یا نہ رکھتا ہو ان قدروں کو اپنی فکر میں سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ انسانی معاشرہ کا صحت مند مستقبل انہی سے وابستہ ہے"۔

(پچیس سال کی ذہنی و ثقافتی تحریکیں)

یہ جدید رویہ جس کا ذکر ابھی آیا، فکری سطح پر ہمارے ادب میں اقبال سے ابھرتا ہے۔ اقبال نے اپنے وقت کے تین اہم رویوں کا خصوصی نوٹس لیا تھا۔ بالشویک تحریک، نطشے کے اخلاقی تصورات اور EGO کا وہ تصور جو اقبال کے ہاں خودی کے تصور میں ڈھلتا اور مغربی اور عالمی نفسیات میں جو جبلت جنسی جبلت، انائی جبلت اور اجتماعی لاشعور میں نمودار ہوتا ہوا، ولیم جیمز کے ہاں شعور کی بہتی ہوئی رو کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اقبال کے بتائے ہوئے تینوں رویے آج کے عہد کے بھی اہم عالمی فکری رجحانات ہیں۔ نطشے کی فکر نے ایک طرف کامیو ایسے ناول نگاروں کو متاثر کیا تو دوسری طرف وجودیت ہی کے حوالے سے کرک گارڈ ایسے صوفی کو مغرب میں ڈی۔ ایچ لارنس، ورجینیا وولف اور جیمز جوائس ایسے ناولسٹ EGO اور نفسیات کے سنگم پر ابھرے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد مغرب میں مواد کے مقابلے پر اظہاری سانچے کی اہمیت

زیادہ واضح ہوئی۔ اردو ناول میں اظہار میں تجرباتی عمل اور سٹائل کی جدتیں نمودار ہوئیں۔ "ایسی بلندی ایسی پستی" "آنگن" "شام اودھ" "اور لڑکی ایک دل کے ویرانے میں" ایسے ناول تھے جن میں کرشن چندر کے ناول "شکست" کی طرح نئی تکنیک ابھری۔

ابتدائی امریکی کلچر مذہبی ORTHODOXY سے مرتب ہوتا تھا۔ وہاں سب سے پہلا ردِ عمل جنس کے بارے میں کلیسائی نظام اخلاق کے خلاف ابھرا۔ اخلاقی تصور میں اس اہم تبدیلی کے زیر اثر تصور تاریخ، نفسیات اور اقتصادیات میں اہم تبدیلیاں ہوئیں۔ تاریخ کے بارے میں یہ تصور باطل ٹھہرا کہ یہ مستقیم یا دوری حرکت رکھتی ہے خود تاریخ کا خود کو دہرانے کا تصور ارتداد کی زد میں آیا۔ اب تاریخ کی عمودی اٹھان کا نظریہ سامنے آیا جس نے فرد کے حوالے سے تاریخی عمل کے زینہ بہ زینہ اوپر اٹھنے پر اصرار کیا TOYN BEE نے اسے CHALLENGE اور RESPONSE کا مسئلہ قرار دیا اور صورت احوال کو اس سلسلے میں سب سے اہم IMPETUS قرار دیا۔

فرائڈ نے جنس کے حوالے سے انسانی کردار کی قوت محرکہ کی نشاندہی کی۔ اس کا یہ بھی کہنا تھا کہ جنس کے ترفع کی صورت بڑے کارناموں کی شکل میں نظر آتی ہے۔ رائخ نے جنس کے ترفع کے اس تصور سے انکار کیا اور کہا کہ INHIBITION دور کرنے کا وسیلہ صرف جنسی اظہار ہے۔ معاش اور اقتصادیات کے میدان میں سب سے پہلے اقتصادی گروہوں اور بڑے تاجروں کے خلاف رد عمل سامنے آیا۔

اس سے نہ صرف یہ کہ ثقافتی سطح پر ہپی ازم HIPPYISM ابھرا بلکہ بیٹلز اور بیٹنک نمودار ہوئے جن کے نغمہ و موسیقی کے بارے میں اپنے ہی رویے تھے۔ POP MUSIC اس کی واضح علامت بنی۔ تصویر کشی میں عریانیت نے درجہ بدرجہ ظہور کیا تمام لطیف فنون میں ازمنہ وسطیٰ کا یہ تصور کہ فنی تشکیل میں خیال یا مواد مرکزی اہمیت رکھتے ہیں، معدوم ہونے لگا۔ اب موضوع کے مقابلے پر اظہاری سانچے اہم قرار پانے لگے۔ اظہاری سانچوں میں بھی پے در پے اتنی تبدیلیاں ہوئی کہ ان کے لئے خود "سانچے" کا لفظ بھی غیر ضروری محدودیت پر دال نظر آتا تھا۔ حقیقت پسندی نے دوسری جنگ عظیم سے پہلے شاعری اور مصوری کو جمع کر کے سرریلزم اور کیوبزم کو راہ دی۔ کیونکہ فن کار کے خیال میں صداقت وہ نہیں تھی جو نظر آتی تھی بلکہ موجود سے پرے اور ماورا۔ ۔ تھی۔ اینٹی ناول تحریک انہی علمی اور فنی تحریکوں کا ایک منطقی نتیجہ تھی یہاں تک آتے آتے کہانی اور کردار ناول کے لازمے نہیں رہتے۔

وجودیت کا اوپر ذکر آیا جو ایک اور مقبول آفاقی نظریہ ہے جس نے ہر کہیں ادب و فن پر فکری تاثر ثبت

کیا ہے۔ ESSENCE PRECEDES THE OBJECT کا تصور ہم نے دیکھا کہ رد ہو چکا تھا۔
وجودیت نے اس خلا کو جلد ہی پر کر دیا اور کہا کہ کسی شے کی "شیئیت" اس کی روح یا جوہر سے اہم ہے
دوسری جنگ عظیم کے پس منظر میں یہ دعویٰ انتہائی بامعنی نظر آیا کہ اس نے انسان کے وجود اور اس کے
"ہونے" کو اس کے "بننے" کے مقابلے پر زیادہ اہم قرار دیا۔ اس رویے نے جبلی سطح پر انسان کے فطری سوالات
کو توجہ دی۔ برگساں نے جبلت کو ELAN VITAL میں اور خصوصاً اقبال نے اسے وجدان کی سطح
برتر تک لا کر اسے زیادہ بامعنی اور لطیف بنا دیا تھا جس سے اس تصور میں قدر آفریں رویے کی گنجائش
پیدا ہوئی۔ بہرحال وجودیت نئے افسانے (اور ناول) کو محمد حسن عسکری کے عہد سے آج تک متاثر کئے
ہوئے ہے شعور کی رو نے کہانی پن کی کمی کو پورا کر کے پلاٹ کے حوالے سے ناول میں کمی نہ آنے دی یہاں
یہ بات ذہن نشین رکھنا نہایت ضروری ہے کہ نہ ہمارے تہذیبی احوال میں پوری کی پوری وجودیت کی
گنجائش ہے نہ ہمارے سماجی مظاہر اس قدر خدا بیزار اور مشین آلود ہو چکے ہیں کہ وجودیت کا کلی فلسفہ
یہاں کھپ سکے۔ وجودیت کا ایک سوال آفاقی ہے کہ انسان کو تباہ ہونے اور غیر انسان میں ڈھلنے کی صورتوں
سے بچایا جائے۔ "خذ ما صفا و دع ما کدر" کے سنہری اصول کے تحت ہم اسی قدر وجودیت کو شاید اٹھا سکتے ہیں
خود اس تصور کے اپنے رابطے ہمارے تصور تکریم آدم سے باہم ملے ہوئے ہیں۔

اشپنگلر نے کلچر کی موٹی موٹی تقسیم میں اسلامی کلچر کو بھی مجوسی کلچر کے ساتھ ملا کر دیکھنے کی غلطی کی تھی۔
حالانکہ مجوسی کلچر نصرانی کلچر کی طرح خود انکاریت والا (SELF-DENYING) مزاج رکھتا ہے۔ اسلامی کلچر
اس کے برعکس اپنی حیات دوستی، توانائی، حرکت اور عمل کے حوالے سے شاید یونانی کلچر کے DYNAMISM
کے زیادہ قریب ہے۔ وہ فنون لطیفہ جن میں زندگی اپنی کلی حرکت کے ساتھ نمودار ہے ان دونوں کلچروں میں
آسانی سے نمودار ہو سکتے ہیں۔ زندگی سے آنکھیں چار کرنے کی توفیق کے حوالے سے اسلام خصوصاً اس بڑی مابعد
الطبیعیات کو جنم دے سکتا ہے جو بڑے بڑے بنیادی سوالات کے روبرو ٹھہر سکے۔ جواب فراہم کر سکے۔
ہمارے نئے ناولسٹ کو اپنی تہذیبی روایتی اور نظریاتی مابعد الطبیعیات کے اس سرچشمہ سے ابھی فیض لینا
ہے اس کے لئے محض تقلید یا خالی خولی "اسلامی" نعرے سے کام نہیں چلے گا۔ اس کے لئے مولوی کا
دیا ہوا تصور اسلام بھی ناکافی رہے گا۔ یہ عمل اپنی روایت کو آج کے اقتصادی اور سیاسی احوال کے تناظر
میں قابل عمل بنانے والے اس فن کار کو نصیب ہو سکتا ہے۔ جو اپنی تہذیب کے سرچشمے سے بھی سیراب ہو چکا

ہو اور جو اپنی شناخت پر شرمسار بھی نہ ہو۔ اس کے لئے ہمیں انتظار حسین اور اشفاق احمد کے سے ہمنواؤں اور ارباب نظر سے بڑی امیدیں ہیں ANTI-ROMANCE اور ANTI-HERO سے سفر آغاز کرنے والا ناول آج خود ANTI-NOVAL تک آپہنچا ہے۔ CAR RUTHER نے ماضی کے زمانے میں شاید اسی کی پیش گوئی کی تھی جب یہ سوچا تھا کہ شاید ناول آنے والے ٹکنالوجی کے عہد میں نہیں بچے گا مگر ناول بہ صرف آج موجود ہے بلکہ تہذیب ، آفاقیت اور محدودیت غرض اب رنگوں کے تار و پود سے اس کے پلاٹ کی اٹھان نے آج اسے ہمیشہ سے زیادہ رنگین اور جاذب نظر بھی بنا دیا ہے اور عام فنون کے مقابلے پر ایک SERIOUS CREATIVITY بھی کہانی پن کے خلاف بغاوت نے اسے بڑے مسائل سے نبرد آزما ہونا سکھا دیا۔ یوں کہانی کی صرف روایتی سطح رو پوشی ہوتی ہے جبکہ کہانی کی فکری اور تجریدی سطح اور بلند ہوتی ہے مغرب کے نئے ناول میں تصور اور فلسفہ کے عناصر نے زیادہ سے زیادہ شامل ہوکر اسے فلسفہ حیات کا علم بردار بھی بنا دیا ہے۔ خود ناول کی فضا شاعری کی زبان سے ہم آواز ہو رہی ہے اور ایسے بہت سے پردے اتار چکی ہے جن سے اس کے وجود کے گرد تحیر، حسن اور رنگ کا ہالہ بنتا تھا۔ مغرب اب سوچتا ہے کہ حسن تو صرف عورت کے ان لزومات میں تھا جو اس سے جدا ہو چکے اب وہاں حسن کا معیار یا تو یونانیوں کی طرح مرد کی ذات رہ گئی ہے یا پھر روایتی NATURE مغربی ناول کے منظر ناموں میں فطرت کی پہچان یہ تہذیبی لاشعور بھی لئے ہوئے ہے اور یہ معنی بھی کہ فطرت نے انہی کے ممالک کو تو حسن فطرت سے بھی نوازا ہے۔ فطرت آج تک مغرب کے لاشعور میں پاکیزگی اور حسن کا استعارہ ہے۔ اس کے مقابلے پر عورت ع ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔ کیونکہ جس قدر وہاں جنس فراواں ہے اسی قدر ارزاں بھی ہے۔ ہمارے لئے مغرب کی معاشرتی تصویر کا یہ روپ بھی تقلید کے حوالے سے بے معنی ہے مغربی ناول میں عریانیت اسی حوالے سے ہمارے لئے بے معنی ہو جاتی ہے کہ ہمارے ہاں عریانیت سکہ رائج الوقت نہیں ہم عریاں تصویر بناتے ہوئے کس معاشرتی منظر کی پیشکش کر رہے ہوتے ہیں ؟ جبکہ مغرب میں عورت عریاں ہے وہاں کی زندگی کی تصویر عریاں عورت ہی کو بیان میں لائے گی۔

مغربی ناول کے یہ سارے قرینے مغرب کے اپنے نظام فکر سے بندھے ہوئے ہیں۔ مغربی ناول میں اس نظام فکر کے خلاف بغاوت بھی اسی نظام کا حصہ ہے ہماری زندگی کا بنیادی مسئلہ نہیں ہمارے ناول کو بھی ہمارے اپنے نظام فکر سے پھوٹنا ہے۔ جس نظام فکر سے محرومی کے باعث ہماری ناول نویسی کی تمام کاوشیں ہماری زندگی کے

خارج باطن کی کلیت دکھانے سے اب تک محروم رہیں۔ ہم نے نہ تو عیسوی اخلاقیات کے نظام تلے زندگی گزاری
جو اس کی مابعد الطبیعاتی توجیح سے ہمارا تخلیقی لاشعور ورثہ لے۔ نہ ہی ہم نے کلیسا کا جبر جھیلا جو اس
ORTHODOXY کے خلاف ہمارے شعور و لاشعور میں تخلیق کے لمحے کا ردِ عمل ابھرے۔ انسانی عمل، زندگی اور
دنیا کی ماہیت اور مقاصد کے بارے میں کسی معاشرے کا رویہ کسی لامذہب معاشرے میں مادی ہوگا اور اسی سے
تخلیق کار کو اُن جوابات فراہم ہوں گے۔ مگر جہاں جہاں مذہب ان کے جواب دینے کو موجود ہے ان ممالک میں چاہے
مذہب کتنا ہی EX MACHINA کیوں نہ ہو چکا ہو وہاں کی تہذیب کی کسی نہ کسی پرت پر اس کے فراہم کردہ
جوابات کے نقش ضرور ہوں گے۔ مراد صرف یہ کہ مبادیات کے بارے میں تصورات تخلیق کار کو صرف اپنے ہی حوالوں
سے فراہم ہوتے ہیں۔ اچھائی سچائی اور خوب صورتی کے عالمگیر سوالوں سے لے کر آزادی عمل عبادات حقوق و
فرائض کے کوائف تک کے بارے میں اپنی تہذیبی وراثت ہی سے جواب طلب کرنا ہوتے ہیں۔ ان حوالوں
کا اقرار کئے بغیر بڑا فن جنم نہیں لے سکتا۔ بڑا ناول ہمارے ہاں ہمارے وجود کے اسی ظہور کا منتظر ہے۔ اس وقت
کہیں کہیں اچھے ناول کی صورت ضرور موجود ہو گئی ہے۔ جو بڑے ناول کا امکان بھی دکھا سکتی ہے اور یہ یقین بھی دلا
سکتی ہے کہ اردو زبان میں ناول نے جڑ پکڑ لی ہے۔

بانو قدسیہ کا ناول "راجہ گدھ" بہت سے حوالوں سے خصوصی مطالعہ کا مستحق بنتا ہے کہ یہاں زندگی اپنی
فاعلی اور انفعالی ہر دو سطحوں پر زندگی رہتی ہے۔ بانو کے نظریہ اخلاق سے اختلاف کرتے ہوئے بھی اس کی
باریک بین نگاہ سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا جس نے انسانوں کے اچھے برے مثبت منفی سبھی رویوں میں زندگی
کا اثبات کیا ہے۔ کردار نگاری میں اس نے کرداروں کو نبھا کر کے بھی کہانی کا سفر جاری رکھا ہے۔ یہاں خود کہانی میں
ایک بے عمل (واحد) متکلم کی یادداشتوں سے ایک شعوری ربط ترتیب دیا گیا ہے جس سے ناول کا مرکزی
خیال ہر کڑی سے فطری طور پر جڑ گیا ہے۔ اس ناول میں وہ کسی سفر نامہ کی طرح احوال و کوائف پر
تبصرے بھی کرتی ہے مگر یہی مقامات تو سفر میں میل کے نشانات ہیں جہاں گزرنے والا راہی پچھلے سفر
کے تجربے میں اگلے سفر کے لئے کچھ دیر کے RE-LIVE کرتا ہے۔ یہ سفر ان کے اپنے گھر لانے
کا سفر بھی ہے۔ مگر یہ سفر سارے کا سارا مصنفہ کے ذہن و دل کا سفر ہے اور یہ منزل اس کے باطن کے تجارب
کا ایک مقام ہے۔ خود یہی کیا کم ہے کہ یہاں ناول کے حرفوں کے پیچھے مصنفہ ایک ایسی منضبط شخصیت کے
طور ابھرتی ہے جس نے اپنے ظاہر و باطن کو ایک ہی نگاہ سے دیکھنے کا حوصلہ حاصل کیا ہے۔ اپنے ماحول اور اپنے

WHERE WITH ALL کے ساتھ یہ اولین سطح کا رابطہ بانو کو دنیا بھر کے معاملات و مسائل پر رائے زنی کرنے کا اعتماد بخشتا ہے۔ اس نے دائیں بائیں اور مشرق و مغرب میں سے کسی جانب جھکنے کے شوق کا اظہار نہیں کیا، وہ صرف اپنے باطن میں اتر کر اپنے تجربات و مشاہدات سے رشتوں کی شناختیں پاتی ہے اور اچھائی برائی کا ادراک کرتی ہے۔ یوں وہ اپنے "بہتے سوتوں" اور اپنے "پرکھوں" کے رشتوں سے جگہ جگہ ایک ارتباط پیدا کرتی ہے تو اس کے اس عمل پر ذرا جھٹکا محسوس نہیں ہوتا کیوں وہ دراصل اپنے آپ سے متصل ہو رہی ہوتی ہے اپنی ثقافت سے گلے مل رہی ہوتی ہے اس ناول سے بانو قدسیہ کی ناول نگاری کا قد نمایاں ہوا ہے یہاں بانو کے تخیل یہاں ضرور لانا پڑے گا کہ اس نے زندگی کے ان گنت تجربات، حوادث، مخائل، علوم، آن کی باریک بحثیں، تصوف، طالب علموں کی زندگی، تہذیب، مذہب، اخلاقی اقدار غرض ایک وسیع سلسلہ حیات کا احاطہ کیا ہے۔ اور کہیں بھی نہ اس کے تجربے نے بٹایا یا سطحیت دکھائی نہ اس کے فن میں جھول آیا۔ وہ کہانی اور کردار کے ان سارے رشتوں کو آخر تک اسی حسن سے نبھاتی ہے۔ جس سے ناول آغاز ہوتا ہے، یہ تخلیق ان اہم ناولوں میں سے ایک ہے جنہوں نے اردو ناول کے قرۃ سٹائل سے باہر نکلنے کا ثبوت فراہم کیا۔ یہاں مصنفہ نے اردو ناول کے معاشرتی رومانس کو خارجی داخلی دونوں حوالوں سے حقیقت نگاری کی ایک بعدی ہے، یہ سارا کھیل عشق لا حاصل نے کھیلا ہے، جو ہمارے معاشرے کے اس فساد سے گزرتا ہے جسے رزق حرام کہتے ہیں۔ گدھ محبت اور عشق کے اشتہا میں صرف اپنی شہوت کا سفر کرتا ہے۔ مکانی حوالوں سے مشرق و مغرب کے SCENERIES پر پھیلا ہوا یہ ناول وقت کے تین دورانیوں سے گزرتا ہوا حیات سے موت کا سفر کرتا ہے۔ محسوسات کے لطیف کوائف، ہیجان کے بڑے سے بڑے جھٹکے سہ جانے کی عام لوگوں والی سطح، دانش وروں کی نکتہ دانیاں جنس کی پر TABOO سے آزاد صورت سب ایک بڑے تعرف میں جا اترتے ہیں، یہ ناول یقیناً ایک بڑا ناول ہے "بستی"، "دیوار کے پیچھے" اور خصوصاً "راجہ گدھ" کے سامنے آنے سے بھی پہلے شمیم احمد کا یہ دعویٰ کہ "اردو ناول نے اپنا صنفی اسلوب بنا لیا ہے" کچھ جچتا نہیں آتا تھا۔ ان ناولوں کے ظہور کے بعد اب ہم اس دعویٰ کے ضرور اہل ہوتے ہیں کہ اردو میں ناول کے صنفی اسلوب کے بارے میں اعتماد ظاہر کر سکیں۔ ورنہ اس سے پہلے کے اس بخر عہد کے بارے میں جو عرصہ دراز تک صرف ایک ناول "آگ کا دریا" کی تقلید میں محصور ہو کر رہ گیا تھا ایسا صرف خبر کیا ہی نہیں جا سکتا تھا اس زمانے میں تو "سیاہ آئینے" بھی اہم ناول لگتا تھا۔

مجموعی طور پر معاشرتی رومانس، تاریخی ناول، ترقی پسند تحریک، مغربی تاثرات کے تحت اجنبی تہذیب

کی بے مقصد پیش گش کی رو، تہذیبی حوالوں سے ناول لکھنے کی روش، اور خود قرۃ العین حیدر کا اسلوب ہمارے ہاں ناول کے اہم موڑ بھی بنتے ہیں اور تحریکات کے نشان ہیں۔ نیا ناول گزشتہ دو برسوں میں ابھرنے والے ناولوں سے بنتا ہے۔ اندازہ ہوتا ہے کہ ناول کی دوسری کروٹ علوم حاضرہ کی تیز رفتار ترقی سے اثر پذیر ہو کر آنے والے دنوں میں سائنس ٹکنالوجی اور خصوصیت سے سماجی علوم کے افکار سے شدید اثر لے گی۔ یہ سائنس فکشن کی بات نہیں۔ حقیقت حیات کا مسئلہ ہے جو رسل کے لاادری اور متشکک فلسفے کے باعث سائنس اور فلسفہ کے امتزاج سے سلجھنے کے ساتھ ساتھ الجھتی بھی جا رہی ہے۔ ٹوئن بی، جیمز فریزر اور جارج گنتھر کی فکری کاوشوں سے تہذیب، تاریخ، فلسفہ، رسوم سب مل کر وحدت بن رہے ہیں۔ جسے سائنس کی کمک کی بھی پہنچی ہے اور شاید اس سے ٹکرانا بھی ہے۔ ایک عالمی حکومت کے تصور کے باوجود آج کے عہد کے سامنے اس عہد اور خود اس دنیا کی بقا کا سوال سب سوالوں پر فوقیت لے گیا ہے۔ فرد اور معاشرہ، آجر اور مزدور، دیہات اور شہر رابطے کی اس FREQUENCY پر نہیں ہیں جس پر یہ سب ہمارے سنہری ماضی میں تھی۔ اضافیت، وجودیت اشتراکیت اور جمہوریت نے ان گنت سوال اٹھائے اور بے شمار حقوق سامنے رکھ دیئے ہیں۔ یہ وہ سوال ہیں جو اس علم و حکمت سے پر عہد میں بھی اپنے جوابوں سے محروم ہیں۔ ایسے حقوق ہیں جو آج بڑے سے بڑے ملک اور نامی سے نامی قوم کے معاشرے میں انسانی دسترس سے دور ہیں۔ ایسے عہد بڑی نظم اور بڑے ناول کا مطالبہ کرتے ہیں خود معاشرے میں مختلف طبقات کا وجود ہمارے ہاں بڑے ناول کے لئے بڑی مناسب فضا فراہم کرتا ہے اس وقت عجب نہ ہوگا اگر ہم اس بڑے اردو ناول کا تصور کرنے لگیں جو دنیا کے دس بڑے ناولوں میں شمار ہو سکے۔ یہاں ادب اور احتساب کا سوال اٹھنے سے پہلے یہ عرض کر دینا مناسب ہوگا کہ صاحب قلم کو نہ CENSORSHIP بات کہنے سے روک سکی ہے نہ روک سکتا ہے۔ یہ بات حیرانی کا باعث نہیں ہونی چاہیئے کہ شہرہ آفاق ناول نگاروں ڈی ایچ، لارنس جیمز جوائس، اور ورجینا وولف کی کہانیاں جس سے ایک دنیا آشنا ہے اور کئی نسلوں سے جن کا چرچا ہے ابھی اگلے دن تک ان کی بعض تخلیقات سینسر کی پابندی میں رہیں۔ مگر نہ ان کا کام رکا نہ ان کی آواز۔ سینسر شپ ادب کی تحریر کو کبھی روک سکی نہ اشاعت کو۔ سوال سارا بڑے ادب کی تخلیق کا اور بڑے فن کی نمود کا ہے۔

ہمارے ناول کی گزشتہ زمانے کی کوتاہ دامنی محض کسب کمال سے محرومی نہ تھی بلکہ اپنے مافی الضمیر کو برملا کہہ سکنے کی جسارت کے فقدان سے ابھری تھی۔ بعض اوقات کہنے والوں نے جسارت سے بات کی مگر وہ بات ان کے تفکر اور ذاتی گواہی دونوں میں سے کسی ایک عنصر   سے محروم تھی۔ اس طور لکھا ہوا ناول محض سطح جگت کی سطح

تک ہی پہنچ سکتا ہے۔ ناول کی صنف میں لکھنے والا کوئی فن کار اپنے ذاتی رجحانات اور نقطۂ نگاہ کو چھپانے میں کبھی کامیاب نہیں ہو سکتا۔ نقطۂ نگاہ کو محفوظ رکھنے کی تن آسانی جو ہمارے ہاں ہمارے معاملات کے باعث دورِ ایوبی کے DE-POLITICALISED طبقہ میں پہلے پہل نمودار ہوئی تھی، ہمیں اس سے بھی رہائی پانا ہے۔

اسی بگاڑ کے پسِ منظر میں جیلانی کامران نے کہا تھا کہ ہمیں صورتحال کا ادب نہیں چاہیئے۔ میں صرف یہ عرض کرنا چاہوں گا کہ اگر ہمارا ناول صورت حال کا تجزیہ کرنے کی توفیق رکھتا ہو تو صورتِ حال کا ادب اپنے معنی کا پورا ابلاغ کر لیتا ہے۔ ہم جیلانی صاحب کی طرح صرف باطن کی تصویر کشی پر اصرار بھی نہیں کرتے مگر پورے انسان کا عکس تو دیکھنے کو ملے۔

ہمارے فنی ورثوں سے ہمارے ناول کو جنم لینا ہے۔ ہمارے تصورات میں انسان ساری کائنات میں سب سے اہم ہستی ہے۔ زندگی صدق ہے۔ پیدائش حق ہے۔ جہاں سچائی ہے۔ موت مکمل خاتمے کے بجائے ایک اور زندگی ہے۔ طلب علم عبادت ہے۔ مشاہدہ فطرت خدائی حکم ہے۔ خدا جہاں تہاں موجود ہے اور تاریخ کے عمل سے ظاہر ہوتا ہے ان بڑے دائروں سے ہمارا جہاں معنوی مرتب ہوتا ہے۔ جن میں معاشرتی عدل اور مساوات کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ سب عناصر وہ عناصر ہیں جو آج کے مشرق و مغرب کی نگاہ میں انسانیت کے بڑے آدرش ہیں۔ مغرب کے بڑے ناول نے بھی انہی کو منازل جان کر قدم اٹھایا۔ ہم نے آغاز میں کہا تھا کہ ناول میں ایک PIARES QUE CHARACTER بھی صداقتوں کے سفر میں نکلتا اور بالآخر صدقِ عظیم کے کسی پہلو سے ہم کنار ہوتا ہے۔ یہی ناول کے موضوعات تھے۔ فن کے سب رشتے ہمارے ہی گھر آتے تھے۔ "اگر زندگی گناہ ہے" کے حیات گریز تصور سے HARDY ناول تخلیق کر سکتا ہے تو ہم ایک حیات افروز تصورِ حیات کے جلو میں بڑے ناول کے امکان سے مایوس کیوں ہوں؟ بڑا ناول لکھنا ہمارے آنے والے قلم کار کا چھوٹا سا اعجاز ہوگا۔

اُردو انشائیہ

ڈاکٹر انور سدید

انشائیہ اردو ادب کی نوخیز صنفِ اظہار ہے۔ اگرچہ بعض محققین کا دعویٰ ہے کہ انہوں نے حال ہی میں اس کے آثار اٹھارہویں صدی کی ادبی نثر میں بھی دریافت کرلئے ہیں لیکن سچ یہ ہے کہ اردو ادب کی ایک الگ صنف کی حیثیت میں اس کی عمر دس بارہ سال سے زیادہ نہیں اس مختصر سے عرصہ میں انشائیہ نے قارئین کا ایک شائستہ حلقہ پیدا کیا اور بعض مؤثر ناقدین کی توجہ اپنی طرف کھینچی ہے۔ تو اس سے یہ نتیجہ بخوبی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اس صنف ادب میں داخلی طور پر نمو کی قوت موجود ہے اور یہ دائم زندگی کے حصول کے لئے پڑھنے والوں کے ساتھ رشتہ قائم کرکے اپنی جڑیں گہری زمین میں اتارتی جا رہی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو ادب کی بیشتر دوسری اصناف کی طرح انشائیہ بھی ایک درآمدی صنف ادب ہے۔ مغرب میں اس کی ابتدا مانتین اور بیکن سے منسوب کی جاتی ہے۔ لیکن انگریزی انشائیوں کے ایک مرتب آر۔ ڈبلیو جیپسن کا خیال ہے کہ اس صنف کے پدری رشتے ایران و یونان کے قدیم ادیبوں میں بھی ملتے ہیں۔ اس اظہار سے جیپسن کا مقصد شاید یہ ہے کہ بعض قدیم اکابرِ ادب کی تحریروں میں وہ خصوصیات بکھری ہوئی موجود ہیں جو بعد میں انشائیہ کے مزاج کا فطری حصہ قرار پائیں۔ تاہم اس سے یہ بات ضرور واضح ہوتی ہے کہ انشائیہ صنفِ ادب کے طور پر ایران اور یونانِ قدیم میں موجود نہیں تھا اور جن ادیبوں نے اولین طور پر انشائیہ کو انفرادی اظہار کا وسیلہ بنا کر اس کے بکھرے ہوئے صنفی عناصر کو جمع کیا ان میں مانتین اور بیکن کو فوقیت حاصل ہے۔

اردو ادب میں انشائیہ کی ابتدا کے بارے میں صورتِ حال اس سے مختلف نہیں ہے کچھ محققین نے اس کا سراغ پرانی نثر میں لگایا ہے تو وہ اس حد تک حق بجانب ہیں کہ انہوں نے ان تحریروں میں انشائیہ کی بعض اساسی خصوصیات کو منتشر حالت میں پایا ہے مثال کے طور پر میر امن کے اسلوب میں جو روح پرور شگفتگی ملتی ہے وہ انشائیہ کے مزاج کے ایک غالب عنصر سے مماثل ہے مرزا غالب کے خطوط میں جو غیر رسمی انداز موجود ہے

یہ انشائیہ کی بنیادی صفات میں سے ہے۔ سرسید نے واضح طور پر سپکٹیٹر اور ٹیٹلر کو مثال بنایا اور بعض ایسے موضوعات پر اظہارِ خیال کیا جنہیں اس زمانے کا قاری یقیناً "انوکھا" تصور کرتا ہوگا۔ موضوع کا یہ انوکھا پن انشائیہ کا لازمی جزو ہے۔ اسی قسم کے کچھ اور عناصر عبد الحلیم شرر، رتن ناتھ سرشار، سجاد حیدر یلدرم، خواجہ حسن نظامی، حتیٰ کہ مولانا الطاف حسین حالی، پریم چند، نیاز فتح پوری، خلیق دہلوی اور راشد الخیری میں بھی تلاش کئے جا سکتے ہیں۔ لیکن جس طرح ان سب کی نثر کے انفرادی اوصاف مجتمع کرنے سے صنفِ انشائیہ کا مزاج مرتب نہیں ہو سکتا اسی طرح اس صنف کی کسی ایک روشن کرن کی موجودگی کی بدولت ان میں سے کسی ادیب کو انشائیہ کا موجد بھی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ تحریر کی متذکرہ خصوصیت اس ادیب کے شخصی اسلوب کا امتیازی نشان ہے اور صرف اس ایک خوبی کی بنا پر یہ قیاس کرنا موزوں نہیں کہ وہ کسی نئی صنف کی ترویج میں شعوری یا لاشعوری طور پر شریک تھے۔ ان محققین کی دریافت دراصل اس الٹے عمل REVERSE ACTION کا نتیجہ ہے جو انشائیہ کے وجود میں آنے اور اس کی ایک مناسب تعریف وضع ہونے کے بعد شروع ہوا۔ چنانچہ ان محققین نے کمالِ خوبی سے پرانے ادیبوں کی تحریروں کی بعض خوبیوں کو انشائیہ کے فریم میں نصب کر کے اطمینان کا سانس لیا کہ انہوں نے ایک نئی صنف کی دریافت کا کارنامہ سرانجام دے لیا ہے۔ اگر اردو میں انشائیہ کی ابتدا دس پندرہ سال پرے جا پڑتی تو شاید یہ پرانے ادیب انشائیہ نگار ہونے کی سعادت سے آج بھی محروم ہوتے۔

اردو ادب میں انشائیہ کی کچھ اولین جھلکیاں فلک پیما میں نظر آتی ہیں اور انہوں نے اپنی تخلیقات کا مجموعہ "مضامینِ فلک پیما" کے عنوان سے پیش کیا تو میرا قیاس ہے کہ ان کے سامنے مضامین کا انگریزی ماڈل ہی ہوگا اور انہوں نے لفظ ایسے (ESSAYS) کو ہی "مضامین" میں ڈھالا ہوگا۔ تاہم اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ فلک پیما کے مضامین میں بھی انشائیہ کا مزاج جزوی طور پر موجود ہے اور ان کے ہاں بھی اس صنف کے نقوش غیر مجتمع حالت میں ملتے ہیں اور اسی لئے انشائیہ ایک مکمل وحدت کے طور پر فلک پیما کے مضامین سے ابھر نہیں سکا۔

اردو میں جن ادیبوں نے انشائیہ کو ایک الگ صنفِ اظہار کے طور پر قبول کیا اور اسے بطور ایک مکمل وحدت کے پیش کرنے کی کوشش کی ان میں اولاً ڈاکٹر وزیر آغا اور ان کے بعد مشکور حسین یاد کے نام آتے ہیں۔ نظیر صدیقی کے بعد اس صف میں مشتاق قمر، جمیل آذر اور غلام جیلانی اصغر بھی شریک ہو گئے۔ کچھ اور لوگ مثلاً رضیہ فصیح احمد، منصور قیصر، فرخندہ لودھی اور اجمل نیازی وغیرہ بھی اس صنف میں اظہار کی کوشش کر رہے ہیں۔ لیکن شاید انہوں نے ابھی انشائیہ کا مزاج اور اس کی مقتضیات کو صحیح طور پر نہیں پہچانا اور شاید اسی لئے جب وہ انشائیہ

لکھنے کی کاوش کرتے ہیں تو ان کے اعصاب پر شدید بوجھ محسوس ہوتا ہے اور وہ طنز کے خارزار میں الجھ جاتے ہیں یا پھر خالص مزاح کی وادی میں کھو جاتے ہیں۔ انگریزی ادب کے برعکس جہاں انشائیہ کی تنقید بعض منتخب مجموعوں کے ابتدائیوں اور دیباچوں تک محدود ہے اردو ادب کی خوش قسمتی یہ ہے کہ جن لوگوں نے اوّلین انشائیے لکھے ان میں سے بیشتر نے اس کی تنقید اور وکالت کا فریضہ بھی سرانجام دیا ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ انشائیہ کی تعریف اور مزاج کے بارے میں ان ادیبوں کے نقطۂ نظر میں دلچسپ اختلاف موجود ہے۔ تاہم اس اختلاف کا ایک فائدہ یہ ہوا ہے کہ اس سے انشائیہ کی بحث کو آگے بڑھانے اور نئے سوالات اٹھانے کا موقع پیدا ہوا ہے اور قاری کو بعض بنیادی گتھیاں سلجھانے میں مدد ملی۔

انگریزی میں انشائیہ کی متبادل اصطلاح ایسے (ESSAY) ہے۔ مغربی ادب میں اس کی باقاعدہ ابتدا سولہویں صدی میں ہوئی۔ اٹھارہویں اور انیسویں صدی انشائیہ کا دورِ عروج شمار ہوتا ہے۔ اس طویل عرصے کے دوران میں کئی مرتبہ ایسے کی موت کا رسمی اعلان بھی ہو چکا ہے لیکن ققنس کی طرح اس صنفِ ادب نے ہمیشہ اپنی ہی خاکستر سے دوبارہ جنم لیا ہے۔ چنانچہ جمود کے ایک دور کے بعد جب انشائیہ کے احیا کی ضرورت محسوس کی جانے لگی تو نئے ادیبوں نے اس صنف کو اس طور پر استعمال کیا کہ پہلے اور دوسرے دور کے انشائیوں میں قدرِ مشترک تلاش کرنا مشکل ہو گیا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مغرب میں ایسے کی کوئی بے لوچ (RIGID) تعریف ابھی تک وضع نہیں ہو سکی اور ایسے کے جو مجموعے بازار میں دستیاب ہیں، ان میں انکشافِ ذات سے لے کر افسانہ، خاکہ، سوانح، تنقید، سیاست اور فلسفہ غرضیکہ ہر موضوع پر مضامین شامل ملتے ہیں۔ اردو انشائیہ کی بحث بھی کچھ اسی انداز میں گڈمڈ ہوتی ہے۔ انشائیہ کے اوّلین نقاد ڈاکٹر وزیر آغا انشائیہ کو انگریزی کے ایسے کی اس نوع سے عبارت کرتے ہیں، جسے پرسنل ایسے (PERSONAL ESSAY) کا عنوان دیا جاتا ہے۔ چنانچہ وہ انشائیہ کو انکشافِ ذات کا ذریعہ اور دیکھنے کا ایک نیکھا زاویہ تصور کرتے ہیں اور شگفتہ بیانی کو اس کا قیمتی جزو قرار دیتے ہیں۔ نظیر صدیقی کا خیال ہے کہ انگریزی ادب میں ایسے کی جو تعریف متعین کی جاتی ہے وہ صرف پرسنل ایسے پر صادق آتی ہے جب کہ انشائیہ کے مجموعوں میں بے شمار مضامین ملتے ہیں جو اس تعریف پر پورے نہیں اترتے۔ چنانچہ وہ ایسے اور پرسنل ایسے میں تخصیص پیدا کرنے کی خواہش کے باوجود اسے مزید وسعت دے کر طنزیہ، مزاحیہ، فلسفیانہ مضامین کی شمولیت کا جواز بھی پیدا کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ نظیر صدیقی شگفتگی کی اہمیت کو تو تسلیم کرتے ہیں لیکن وہ اسے انشائیہ کی بنیادی صفت یا ضرورت قرار نہیں دیتے اور اسے مصنف کے اسلوب کی ایک ذاتی خاصیت قرار دے کر اس کی قدر و قیمت نسبتاً کم کر ڈالتے ہیں۔ ان کے اپنے

انشائیوں پر چونکہ طنز و مزاح کا رنگ غالب ہے شائد اسی لئے انہوں نے انشائیہ کی بحث میں طنز و مزاح کی اہمیت پر زیادہ زور دیا ہے۔ ان دونوں کے برعکس مشکور حسین یاد انشائیہ میں سنجیدگی کو ترجیح دیتے ہیں۔ اور بعض اوقات فلسفیانہ اظہارِ خیال اور اصلاحی مقاصد کو بھی اس لطیف صنف کا حصہ بنانے کی کاوش کرتے ہیں اس کا باعث بھی شاید یہ ہو کہ ان کے اپنے انشائیوں پر مصلحانہ رنگ چھایا ہوا ہے اور وہ اکثر نچلی سطح پر کھڑے ہو کر معلمِ اخلاق بننے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر نظیر صدیقی اور مشکور حسین یاد کے وسیع تر مفہوم کا اطلاق اردو انشائیہ پر کر دیا جائے تو مجھے خدشہ ہے کہ یہ بھی انگریزی ایسے کی طرح ایک ایسا ملغوبہ بن جائے گا جس کی کوئی معین تعریف دو اڑھائی سو سال کے بعد بھی وضع نہ ہو سکے گی۔

عملی سطح پر دیکھئے تو نظیر صدیقی اور مشکور حسین یاد نے انشائیہ کے دو مختلف انداز رائج کرنے کی کوشش کی۔ لیکن بدقسمتی سے یہ دونوں انداز قبولِ عام کا مقام حاصل نہیں کر سکے۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ انہیں مروج کرنے والے بھی ان کو مقبول بنانے میں اب کچھ سنجیدہ نظر نہیں آتے اور ان دنوں وہ خود بھی اپنے اپنے انداز کے نمائندہ تخلیقات پیش نہیں کر رہے۔ نظیر صدیقی نے گزشتہ کئی سالوں سے انشائیہ نہیں لکھا اور مشکور حسین یاد نے کافی عرصے کے بعد جو ایک انشائیہ لکھا ہے وہ ان کے بنیادی موقف کے بالکل مخالف ہے اور اس پر سنجیدگی کی بجائے مزاح کا رنگ غالب ہے۔ دوسری طرف ڈاکٹر وزیر آغا نے انشائیہ کی جس نوع کو مروج کرنے کی سعی کی وہ نہ صرف مقبول ہوئی بلکہ اس نوع میں تخلیق کرنے والے کچھ زیرک انشائیہ نگار بھی پیدا ہوئے۔ مثال کے طور پر غلام جیلانی اصغر کا "بستر میں لیٹنا" اور محمود شام کا "کم ہمتی" انشائیہ کے اسی انداز کے عمدہ مظہر ہیں۔ اگرچہ غلام جیلانی اصغر صرف ایک انشائیہ لکھ کر "بستر میں لیٹ" گئے ہیں اور محمود شام کی ہمت جواب دے گئی ہے تاہم دو اور انشائیہ نگاروں نے اس نوع کے مسلسل انشائیے لکھ کر اس صنف میں اونچا مقام بنا لیا ہے میری مراد مشتاق قمر اور جمیل آذر سے ہے جو ڈاکٹر وزیر آغا کی انشائیہ نگاری سے متاثر ہیں۔ اور ایک عرصے سے اس قسم کے انشائیے لکھ رہے ہیں جن کا بنیادی مقصد مصنف کی ذات کے بعض نادر اور پوشیدہ گوشوں کو بے نقاب کرنا ہے۔

اس ضمن میں ایک اور بات یہ ہے کہ اردو ادب میں طنزیہ مزاحیہ یا سنجیدہ مضامین کا ایک ناقابلِ ذکر ذخیرہ موجود ہے۔ سرسید سے شروع کریں تو حسن نظامی، پطرس، ملا رموزی اور کنہیا لعل کپور سے گزر کر مشتاق احمد یوسفی، مسعود مفتی، ساجد حسین اور سید باقر علیم تک کئی ایسے ادیبوں سے ملاقات ہو جاتی ہے جنہوں نے طنز و

مزاح اور سنجیدہ اصناف میں انفرادیت پیدا کی۔ تاہم ایک بات واضح ہے کہ ان ادبار کی ادبی نگارشات میں شخصیت کو بے نقاب کرنے کی کاوش کہیں نظر نہیں آتی بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس دور کا ادیب اپنی ذات کو ایک ایسا آبگینہ تصور کرتا ہے کہ جس پر کسی دوسرے کی نظر بھی پڑ گئی تو یہ شکستہ ہو جائے گا۔ شاید اسی لئے اس دور کا ادیب "ہم" کے نقاب سے کبھی باہر نہیں آیا۔ اور اس کی شخصیت ہمیشہ مستور رہی ہے چنانچہ کسی نے مزاح نگار کی آمد قاری کو چونکانے پر بھی آمادہ نہیں کر سکی۔ ایک اور پہلو یہ ہے کہ مزاحیہ مضمون نگار خارج کی ناہمواری کو موضوع بناتا ہے اور اس کے پیش نظر ایک واضح اصلاحی مقصد ہوتا ہے جبکہ انشائیہ ایک داخلی صنف ہے۔ یہ صنف جب خارج پر نظر ڈالتی ہے تب بھی اس کا ردِ عمل داخل کے وسیلے سے ہی ہوتا ہے۔ انشائیہ تفننِ طبع کا کام تو دیتا ہے۔ لیکن اس کے پیشِ نظر کوئی اصلاحی مقصد نہیں ہوتا چنانچہ ۱۹۵۰ء کے لگ بھگ جب غیر تبلیغی اور غیر اصلاحی مضامین کے ایک خاص سلسلہ کو انکشافِ ذات کا وسیلہ بنایا گیا تو قاری کو نئے پن کا احساس زیادہ شدت سے ہوا[1]۔ انشائیہ ایک الگ صنفِ ادب کے طور پر ابھرنے لگا اور بعد میں بحث و نظر سے اس کے انفرادی نقوش بھی نکھرتے چلے گئے۔ اب تک کی بحث کا اجمالی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انشائیہ اردو کی ایک نئی صنفِ ادب ہے اور اس کے دائرہ عمل میں وہ نگارشاتِ لطیف آتی ہیں جن کا انگریزی مترادف پرسنل ایسے (PERSONAL ESSAY) ہے۔

بادی النظر میں پرسنل ایسے (انشائیہ) کی اصطلاح اس بات کی متقاضی ہے کہ اس صنف کا خالق موضوع کو اپنی ذات کے حوالے سے پیش کرے لیکن انشائیہ نگار کا موضوع اپنی "ذات" ہرگز نہیں ہوتا۔ مانتین نے جب یہ اعلان کیا تھا کہ "اپنی کتاب کا موضوع میں خود ہوں۔ تو اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں تھا کہ وہ خود مرکزیت کا

---

[1] اس ضمن میں مولانا صلاح الدین احمد پر بہجت کی جو کیفیت طاری ہوئی۔ اس کا حوالہ بے محل نہ ہوگا "رفیقِ گرامی ڈاکٹر وزیر آغا چند دنوں سے ہمارے بعض بلند پایہ رسائل میں کچھ ایسے مضامین لکھ رہے تھے جنہیں پڑھ کر ناظر کی کیفیت اس بچے کی سی ہو جاتی ہے جو اسکول میں دیر سے پہنچا ہو اور جس نے گھر کا کام بھی نہ کیا ہو لیکن اس کے ہاتھوں پر بید پڑنے کی بجائے ان میں برفی اور قلاقند کے دو بڑے لفافے تھما دیئے جائیں میں کچھ عرصے تک انگی شعبدہ بازی کا مطالعہ بڑی دلچسپی سے کرتا رہا لیکن سمجھ میں یہ بات نہیں آتی تھی کہ اس نئی صنفِ لطیف کو کیا کہہ کر بلایا جائے۔"

"تقدیم" - خیال پارے - مولانا صلاح الدین احمد

شکار ہے اور انشائیہ کے وسیلے سے اپنی ذات کے کوائف بہم پہنچانا چاہتا ہے۔ انشائیے کا موضوع وقف کی "میں" نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہوتا تو خالص انشائیہ کسی ادب میں بھی پرورش نہ پا سکتا اور اس کی ترقی کا گراف آگے بڑھنے کی بجائے ماننتیں پر ہی رک جاتا۔ حقیقت یہ ہے کہ انشائیہ میں شخصیت کی نمود مقصود بالذات نہیں بلکہ محض ایک وسیلہ ہوتی ہے۔ موضوع کتنا ہی غیر اہم کیوں نہ ہو جب یہ مصنف کی شخصیت سنگداز لمس سے آشنا ہوتا ہے تو خود بخود ایک انشائیہ میں ڈھل جاتا ہے۔ چنانچہ انشائیہ کے باطن سے کسی ادیب کی شخصیت کی بعض دلنواز جھلکیاں تو نظر آ سکتی ہیں لیکن اس سے ادیب کی سوانح عمری مرتب نہیں ہو سکتی اور اس لئے کہا جاتا ہے کہ کسی مصنف کے اندر جھانکنے کے لئے انشائیہ سے بہتر کوئی کھڑکی نہیں۔

ادب میں ادیب کی شخصیت کا مسئلہ بڑا اہم ہے اور ہر فن پارے میں اس کے خالق کا پرتو کسی نہ کسی صورت میں موجود ہوتا ہے۔ تاہم یہ بات قابل غور ہے کہ ادب کی دوسری اصناف میں شخصیت کا اظہار بلاواسطہ نہیں بلکہ بالواسطہ ہوتا ہے۔ بیشتر ادیبوں نے صنف اظہار کو سخن کا پردہ قرار دیا ہے۔ چنانچہ میر جیسے قلندر شاعر کو بھی اعتراف کرنا پڑا۔

کیا تھا عشق کو پردہ سخن کا　　　سو آخر کو وہ ٹھہرا فن ہمارا

افسانہ اور ناول میں ادیب اپنے کینوس کی حدود میں پابند ہے۔ شاعری میں ردیف، قافیہ، وزن اور بحر وغیرہ کی موجودگی فن کار پر ایسی پابندیاں عائد کر دیتی ہے جس سے اس کا تخلیقی ابال کسی نہ کسی حد تک کم ہو جاتا ہے۔ پھر نظم کی ہیئت شاعر اور قاری کے درمیان ایک دبیز پردہ کھڑا کر دیتی ہے۔ بعض اوقات مصرعوں کی تعداد اور ارکان کی کمی بیشی بھی شاعر کے مستقیم اظہار میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے اور وہ پوری تخلیقی سرگرمی کا مظاہرہ کرنے سے قاصر رہتا ہے اور اس طرح فن پارے میں اس کی شخصیت کا پورا انعکاس نہیں ہو پاتا۔ اس کے برعکس انشائیہ ایک ایسی ننگی صنف ادب ہے جو کسی واسطے سے پردے کو قبول نہیں کرتی یہ تمام رسمی پابندیوں سے آزاد ہے۔ پاسبان عقل کو فاصلے پر چھوڑ کر وجود میں آتی ہے اور بعض اوقات موضوع کے حوالے سے ادیب کی شخصیت کے کچھ ایسے گوشوں کو بھی آشکار کر دیتی ہے، جنہیں رسمی انداز میں لکھنا ممکن نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر چند اقتباسات ملاحظہ ہوں، جن میں انشائیہ نگاروں نے شخصیت کے بعض ایسے گوشوں کی نقاب کشائی کی ہے جنہیں کوئی عنوان نہیں دیا جا سکتا۔

"حضرت شیخ رخصت ہوئے تھے کہ میرے عزیز ترین دوست اور بزرگ

جناب س نے ٹیلی فون پر مجھے مبارک باد دی کہا، "عزیزمن! چالیسویں سالگرہ مبارک ہو اب گویا تم نے ذہنی پختگی کے دور میں اپنا پہلا قدم رکھا۔" ریسیور میں نے رکھ دیا اور سوچنے لگا کہ چار کتابیں، دو بچے، ایک مکان اور لاتعداد دوست پیدا کرنے کے بعد بھی اگر میں اب تک ذہنی ناپختگی کے دور میں تھا تو آنے والے ذہنی پختگی کے ایام میں کیا ہوگا۔"

"میری چالیسویں سالگرہ" ڈاکٹر وزیر آغا

"نیم پلیٹ پڑھنا میری محبوب ترین ہابی ہے" یہ بات جب میں نے ایک انٹرویو میں صاحب صدر سے کہی تو وہ ایک طنز آمیز ہنسی بر لب ذہن لا کر بولے "بھئی یہ تو کوئی ہابی نہیں۔۔۔" ان کا خیال تھا کہ یہ نیم پلیٹ پڑھنے کا شغل ایک غیر دانشمندانہ اور احمقانہ فعل ہے، مگر میرا آج بھی یہ خیال ہے کہ اس سے بڑھ کر دلچسپ، فکر انگیز اور مفید شغل اور کوئی نہیں کہ بغیر افراد کو ملے ہم ان کی شخصیت سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں ان کے شعور اور تحت الشعور میں تیراکی کی مشق کر سکتے ہیں اور ان کے حمام میں جھانک سکتے ہیں۔

"نیم پلیٹ" - جمیل آذر۔

"چھڑی کی معیت میں مجھے اپنی غیر متوازن حالت سے چھٹکارا ملا ہے۔ اور یوں محسوس ہوا ہے جیسے میں کسی آشرم میں پہنچ گیا ہوں۔ یا میرا جہاز کسی چھوٹی سی بندرگاہ پر لنگر انداز ہونے کے بعد غراب ہو گیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ چھڑی ہاتھ میں لیتے ہی مجھے اپنے اندر ایک عجیب سے جذبۂ افتخار کی کلبلاہٹ محسوس ہونے لگتی ہے۔ میں اپنے آپ کو سب سے الگ تھلگ اور جدا ایک اونچے سنگھاسن پر کھڑا پاتا ہوں اور کوئی شے مجھے ایک زوردار تقریر کرنے پر اکساتی ہے۔"

"چھڑی" مشتاق قمر۔

ان اقتباسات سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ محولہ بالا انشائیہ نگاروں نے چالیسویں سالگرہ، نیم پلیٹ اور

جھڑی جیسے غیر معروف موضوعات پر صرف اپنے محسوسات بیان کیے ہیں لیکن آپ نے یہ بھی محسوس کیا ہوگا کہ اس عمل میں انشائیہ نگار کی شخصیت کی کئی چھپی ہوئی پرتیں بھی عریاں ہوگئی ہیں۔ زندگی کی ان پرتوں کو ایک عام آدمی کی زندگی میں عموماً کوئی مقام حاصل نہیں ہوتا لیکن شخصیت سازی میں یہی غیر اہم پرتیں بڑا اہم کردار ادا کرتی ہیں اور اگر انشائیہ نگار ان موضوعات پر اظہارِ خیال نہ کرتا تو شاید یہ پہلو کبھی منظرِ عام پر نہ آتے۔ انشائیہ میں ادیب اپنی ذات کو جس حد تک وسیلہ بناتا ہے انشائیہ اسی حد تک قاری کو حظ مہیا کرتا ہے اور یوں قاری مصنف سے پیار ہی نہیں کرنے لگتا بلکہ اس کے تجربات کے انوکھے پن میں شریک بھی ہو جاتا ہے۔ ایک کامیاب انشائیہ نگار کی خوبی یہ ہے کہ وہ قاری کو اپنے محسوسات میں شریک کرکے اسے اپنا ہم خیال نہیں بلکہ ہم جلیس بنا لے۔ انشائیہ نگار کے پاس نہ کہانی کا پلاٹ ہوتا ہے کہ وہ قاری کی توجہ اس میں جذب کرے، نہ موسیقی سے لبریز ردیف اور قافیے کہ سامع ان کے پر آہنگ سحر میں گرفتار ہو جائے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ انشائیہ نگار قاری کو گرفت میں لینے کے لئے کوئی شب خون نہیں مارتا بلکہ صرف اپنے انوکھے اندازِ بیان سے اسے اپنے قریب لانے کی سعی کرتا ہے۔ اس لحاظ سے اس کا عمل مثبت اور سامنے کا ہے اور یہ اپنی کامیابی صرف شگفتگی اور تازگی کی بدولت حاصل کرتا ہے۔

انشائیہ کی بحث میں عموماً شگفتگی کو طنز و مزاح کا مترادف تصور کر لیا جاتا ہے اور اس طرح انشائیہ اور ظرافت کی حدود کو آپس میں گڈمڈ ہونے کا موقعہ مل جاتا ہے۔ مزاح دراصل ایک مضحک فعل اور طنز ایک سنجیدہ عمل ہے۔ انشائیہ ان دونوں عوامل سے فائدہ تو اٹھاتا ہے لیکن انہیں اپنے اصلی مزاج پر غالب نہیں آنے دیتا، بلکہ انشائیہ ایک ایسا غیر رسمی فعل ہے جو سنجیدگی اور تضحیک دونوں کی تلافی کر ڈالتا ہے۔ شخصیت کے حوالے سے بات کی جائے تو میں کہوں گا کہ طنز ارفع شخصیت کا، مزاح انفعالی شخصیت کا اور انشائیہ نسبتاً ہموار شخصیت کا عمل ہے۔

طنز میں ادیب ایک مصلح کا روپ اختیار کر لیتا ہے اور بقول وزیر آغا وہ فراز پر کھڑا ہو کر نشیب کی ہر چیز پر ایک استہزائی نظر ڈالتا ہے۔ مزاح میں ادیب استہزا اور ہیئت کذائی کا خود نشانہ بنتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ نشیب میں گر کر ناظر کے جذبۂ ترحم کو بیدار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ بھی اس طرح کہ پہلے ناظر کے ہونٹوں پر قہقہہ پیدا ہوتا ہے پھر دل کی کسی اندرونی گہرائی میں رحم کا جذبہ۔ انشائیہ میں ادیب ایک ہموار سطح پر ناظر کے دوش بدوش کھڑا ہو کر منظر سے تحصیل مسرت کرتا ہے اور اپنا ردِ عمل نہایت رواں دواں انداز میں بیان کرتا جاتا ہے۔ مزید وضاحت کے لئے میں اس کی مثال کیچڑ میں لتھڑے ہوئے کسی آدمی سے دوں گا۔ صنفِ مزاح میں کیچڑ میں لتھڑا ہوا یہ آدمی خود مزاح نگار ہے، جو پاس کھڑے ہوئے صاف ستھرے تماشائیوں سے رحم کی بھیک مانگ رہا ہے۔

دوسری طرف طنز میں شاہد کا کردار طنز نگار ادا کرتا ہے۔ اب کیچڑ میں لتھڑے ہوئے آدمی کی ہیئت کذائی پر خود طنز نگار قہقہہ لگا رہا ہے اور اپنی صاف بدنی پر تفاخر کا اظہار بھی کر رہا ہے۔ ان دونوں کے برعکس انشائیہ نگار اس انبوہ میں شریک ہے جو پگڈنڈی پر چلتے چلتے کیچڑ میں لتھڑ گیا ہے۔ لیکن زیر خند یا ہنسی کو جنم دینے کی بجائے انشائیہ نگار اس کیچڑ سے اکتساب سرور کر رہا ہے اور اپنے ساتھیوں کو ایسی شگفتہ باتیں بتا رہا ہے جو اسے مٹی کی سوندھی سوندھی خوشبو سونگھنے، زمین کے لمس سے آشنا ہونے اور کیچڑ کا ذائقہ چکھنے سے پہلے معلوم نہیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ طنز و مزاح میں زندگی کے ایک موجود زاویئے پر مثبت یا منفی تبصرہ ہوتا ہے جبکہ انشائیہ اس موجود زاویے کی جہت ہی بدل ڈالتا ہے اور ناظر کو حقیقتِ معلوم سے ہٹ کر زندگی کے کچھ نامعلوم زاویوں سے آشنا کر ڈالتا ہے اور یہ پہلو اتنے انوکھے ہوتے ہیں کہ ہمیں ان کی دریافت پر مسرت اور سرخوشی کا ایک عجیب سا احساس ہونے لگتا ہے اس تمام عمل میں انشائیہ نگار کا اندازِ پیشکش اتنا دوستانہ ہوتا ہے کہ قاری اس کے خلوص کو شبہ کی نگاہ سے نہیں دیکھ سکتا۔ بالفاظِ دیگر انشائیہ نمائش، تصنع، آرائش اور تکلف کی فضا کے برعکس دوستانہ اور غیر رسمی ماحول میں پروان چڑھتا ہے اور انشائیہ نگار اپنی ذات کی بارہ دری کے سب دروازے کھول دیتا ہے اور نہ صرف صاف ستھری ہوا، منزہ چاندنی یا نکھری ہوئی اجلی دھوپ کو ہی اندر آنے کی اجازت دیتا ہے بلکہ قاری کو بھی بانہوں میں بانہیں ڈال کر اندر لے آتا ہے۔ اسے اپنے ساتھ کھاٹ پر بٹھا لیتا ہے اور دوئی کے تمام پردے ہٹا کر ایک اچھے میزبان کی طرح زندگی کے ایسے موضوعات پر گفتگو شروع کر دیتا ہے جن میں نووارد مہمان کے لئے تازہ دم ہونے کا تمام سامان موجود ہے۔ اس تمام گفتگو میں اس کے پیشِ نظر صرف ایک ہی بات رہتی ہے کہ مہمان کو کوئی بات ناگوار نہ گزرے اور وہ اس کی باتوں سے بہجت کی کیفیت محسوس کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے لہجے میں درشتی کی بجائے حلاوت اور سنگینی کی بجائے توازن ہوتا ہے اور اسی لئے بیشتر انشائیہ نگاروں نے اظہارِ خیال کے لئے ایسے موضوعات کا انتخاب کیا ہے جن کا انوکھا پن قاری کو اولین نگاہ میں ہی اپنی طرف متوجہ کرے۔ مثال کے طور پر "پکھمل کی موت" (ورجینیا وولف)، "برطانوی عجائب گھر کے کبوتر" (رچرڈ جیفریز)، "معلیوں کی تعریف میں" (رابرٹ لینڈ)، "طوطا پالنا" (ڈاکٹر وزیر آغا)، "آتش دان کے پاس" (لیہ ہنٹ)، "آئس کریم کھانا" (مشتاق قمر)، "تمباکو نوشی" (جمیل آذر)، "بے ترتیبی" (جاوید صدیقی) وغیرہ چند ایسے ہی دلچسپ عنوانات ہیں جنہیں پڑھتے ہی یہ خیال پیدا ہو جاتا ہے کہ مصنف ضرور کوئی نئی اور غیر رسمی بات کہنے والا ہے

جس طرح میزبان اپنے کسی دوست مہمان کے ساتھ تمام باتیں ایک ہی نشست میں ختم نہیں کر ڈالتا بلکہ "باز زندہ صحبت باقی" کے مصداق کچھ باتیں اگلی ملاقات پر بھی اٹھا رکھتا ہے۔ اسی طرح انشائیہ کی ایک خوبی یہ بھی ہے

کہ اس میں کسی باضابطہ تکمیل کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ایک گونہ تشنگی باقی رہتی ہے۔ غزل کا ایک شعر، ایک عمدہ نظم ایک اچھا افسانہ یا ایک اعلیٰ تنقیدی مضمون جس تکمیل کا متقاضی ہوتا ہے انشائیہ کا مزاج اس کا روادار بھی نہیں۔ انشائیہ تو زندگی کے غیر منتشم کل میں سے صرف ایک ٹکڑے کو گرفت میں لیتا ہے اور اسے ایک ایسا شرار بنا کر چھوڑ دیتا ہے جس سے زندگی کے بقیہ تمام حصے روشنی اور توانائی حاصل کر سکتے ہیں۔ انشائیہ ماضی اور حال سے شروع ہوتا ہے لیکن اپنی گرفت مستقبل پر رکھتا ہے اور اس لحاظ سے اس کی جہت منحنی نہیں بلکہ مستقیم ہے۔ اور یہ بجائے پیچھے یا دائیں بائیں جانے کے آگے کی طرف سفر کرتا ہے۔

ایک اور بات یہ ہے کہ انشائیہ غیر معمولی طوالت یا بیجا تفصیلات کا متحمل نہیں ہوتا اسی لئے اس کے فنی تقاضوں میں عدم تکمیل کے ساتھ اختصار اور کفایت لفظی کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ عام طور پر صفحات کی تعداد سے اختصار یا طوالت کی پیمائش کی جاتی ہے لیکن بدقسمتی سے انشائیہ کے باب میں یہ پیمانہ بھی کارآمد ثابت نہیں ہوا انشائیہ دو تین صفحات کا بھی ہو سکتا ہے جیسے بیکن کا "سفر کے بارے میں" جو صرف دو صفحات میں ہی سما گیا ہے اور پندرہ بیس صفحات کا بھی جیسے ہنری ڈیوڈ "زندگی بغیر اصول کے" جو باریک ٹائپ کے انیس صفحات پر محیط ہے۔ اردو میں ڈاکٹر وزیر آغا کا انشائیہ مختصر ہوتا ہے لیکن مشتاق قمر کے ہاں نسبتاً طوالت کا رجحان ملتا ہے۔ انشائیہ چونکہ انوکھے پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے اس لئے اس میں الفاظ جتنے کم اور چیدہ ہوں گے، انوکھے پہلو اتنی ہی زیادہ شدت سے ابھریں گے طویل انشائیوں میں غیر ضروری تفصیلات کا در آنا لابدی ہے جو نہ صرف تاثر کی گہرائی کو کم کر دیتے ہیں بلکہ اکثر اوقات انشائیہ کے بنیادی مفہوم پر بھی گرد ڈال دیتے ہیں۔

یہاں اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ اختصار اور طوالت کے بارے میں کوئی قاعدہ یا قانون وضع نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی انشائیہ نگار کو مجبور کیا جا سکتا ہے کہ وہ موضوع کو صفحات کی ایک مخصوص تعداد کا پابند کرے۔ کچھ موضوعات ایسے ہوتے ہیں کہ چند صفحات کی تنگنائے میں سما نہیں سکتے۔ اسی طرح بعض اوقات انشائیہ نگار کی شخصیت اتنی توانا ہوتی ہے کہ موضوع اس کے ساتھ مس کرتے ہی بے شمار نئے نقطوں کو جنم دے ڈالتا ہے۔ کہنے کا مقصد صرف یہ ہے کہ بیجا طوالت انشائیہ کے مزاج کے منافی ہے انشائیہ نگار موضوع کی مناسبت کو ملحوظ نظر رکھ کر ہی انشائیہ کے قد و قامت کا تعین کر سکتا ہے۔ جونہی اس میں غیر ضروری باتیں در آئیں گی۔ انشائیہ کی شادابی اور ندرت ختم ہو جائے گی۔

ڈاکٹر جانسن نے جو خود بھی صف اول کے انشائیہ نگار شمار ہوتے ہیں۔ انشائیہ کو ایک بے قاعدہ اور

غیر منظم کمپوزیشن قرار دیتے ہوئے اسے ناہضم مواد کا بے ترتیب ٹکڑا اور دانش کی ڈھیلی ڈھالی اختراع کہا ہے۔ انشائیہ کے بارے میں ڈاکٹر جانسن کی یہ تعریف بہت اہم شمار کی جاتی ہے اور انشائیہ کی ساری تنقید اسی تعریف کے گرد گھومتی ہے۔ اس کی ایک خوبی یہ ہے کہ ڈاکٹر جانسن نے انشائیہ کو ہر قسم کی پابندی سے مستثنیٰ قرار دے کر اسے فطرت کے بالکل قریب کر لیا ہے۔ شاید اسی لئے انگریزی کے ایک نقاد کا قول ہے کہ انشائیہ لکھنا اتنا ہی فطری ہے جتنا سانس لینا۔ تاہم اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ انشائیہ نگار کو بے پر کی اڑانے یا بے سروپا باتیں کرنے کی کھلی چھٹی ہے۔ اظہار کی اس وسیع آزادی کے باوجود انشائیہ سانیٹ کی طرح ایک نازک صنف ہے اور مصنف کی ذرا سی بد احتیاطی سے اس کا سارا پیکر ڈول جاتا ہے۔ پھر انشائیہ میں ناہضم یا کچی باتوں کا اظہار بھی نہیں ہوتا اس کے پیکر میں صرف وہی باتیں سما سکتی ہیں۔ جو انشائیہ نگار کے لاشعور میں سالہا سال تک منہ بند سیپ کی طرح پڑی رہتی ہیں۔ حتیٰ کہ تخلیق کا وہ لمحہ آ جاتا ہے جب انشائیہ نگار اس سمندر میں گہرا غوطہ لگاتا ہے اور اس گوہر ناسفتہ کو برآمد کر لیتا ہے۔ بقول رابرٹ لینڈ اچھا انشائیہ نگار ہر غوطے کے ساتھ ایک خزانہ ساتھ لاتا ہے لیکن ایک عام انشائیہ نگار بار بار کے غوطے کے باوجود خالی ہاتھ ہی لوٹ آتا ہے۔ شاید اسی لئے انشائیہ لکھنا آسان کام نہیں سمجھا جاتا۔

انشائیہ اس لحاظ سے ایک غیر مقصدی صنفِ ادب ہے کہ یہ فرد کو عرفان کی کسی منزل سے ہمکنار کرنے کی دعوے دار نہیں لیکن اس لحاظ سے ضرور افادی ہے کہ یہ فرد کے تھکے ہوئے اعصاب کو سکون مہیا کرتی ہے۔ یہ زندگی کے اندھیرے میں ایک روشن جگنو کی طرح ہے جو منزل کی امید تو دلاتا ہے لیکن خود منزل نہیں بنتا۔ اس کا سب سے دلچسپ پہلو یہ ہے کہ انشائیہ بحیثیت ایک صنفِ ادب کے مقصدیت کا آلۂ کار کبھی نہیں بن سکا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ انشائیہ کو ان ممالک میں زیادہ فروغ ملا ہے۔ جہاں ادب کو مقصد کے زیر نگیں نہیں کیا جاتا۔ اور بعض ایسے ممالک میں جہاں ادب کو نظریاتی پروپیگنڈے کا ذریعہ بنایا جاتا ہے انشائیہ بالکل پنپ نہیں سکا۔ پاکستانی ادب کا جائزہ لیں تو احساس ہوگا کہ ترقی پسند تحریک سے متعلق کوئی ادیب بھی انشائیہ لکھنے پر قادر نہیں ہو سکا۔ بلکہ ان میں سے بیشتر کے ہاں تو انشائیہ کی پہچان کا ذوق بھی موجود نہیں اور کئی ایک ادیب آج بھی اپنے رسائل میں جو تخلیقات انشائیہ کے عنوان سے شائع کر رہے ہیں۔ وہ خالص مزاحیہ مضامین ہیں۔ میرا خیال یہ ہے کہ اچھا انشائیہ ہر دور میں پیدا نہیں ہوتا۔ یہ صرف اس دور میں پنپ سکتا ہے جبکہ ماحول اور حالات سے ایک شدید بے اطمینانی کا احساس پایا جائے۔ ڈاکٹر جانسن نے شیلی کے

بارے میں لکھا ہے کہ وہ "غیر مطمئن عوام کی توجہ ہٹانے کے لئے لکھتا ہے، اور اس نے نثر میں غیر جارحانہ اور سرد رویئے کی عکاسی کر کے سیاست کی پیدا کردہ گرمی کو معتدل بنانے کی کاوش کی ہے۔" اس زاویے سے برصغیر کو اس کے سیاسی اور سماجی پس منظر میں دیکھئے تو آزادی سے پہلے کا زمانہ شدید سیاسی تحریک اور نعرہ بازی کا زمانہ نظر آتا ہے، اس قسم کا ماحول انشائیہ کے لئے سازگار نہیں ہوتا۔ آزادی کے بعد فرد نئے معاشرے کی تعمیر و تشکیل میں مصروف ہو گیا اور اس دور میں اس نے نہ صرف آسودگی کے ایک خود ساختہ تصور کی پرورش کی بلکہ مستقبل کے بارے میں بھی اس نے بعض مافوق الخیال امیدوں کو پالا۔ اسے ماحول اور حالات سے بے اطمینانی کا احساس تو اس وقت ہوا جب اس کے آسودہ مستقبل کے تمام خواب چکنا چور ہو گئے، اور سیاسی و معاشرتی مطلع ابر آلود ہو گیا، شاید یہی وقت تھا جب انشائیہ کی پیدائش عمل میں آ سکتی تھی چنانچہ اسی دور میں کیانی کی "شگفتہ" اور غیر رسمی تقریریں ابھریں اور اسی زمانے میں اردو انشائیہ وجود میں آیا جس نے زندگی کی ناآسودگی کم کرنے کے لئے ذہن کو تازہ خیالات کی آکسیجن بہم پہنچانے کا فریضہ قبول کیا۔ انگریزی ادب میں انشائیہ کی پرورش جن ادیبوں نے کی ہے ان میں سے زیادہ نامور ادیب مختلف اوقات میں اخبارات کے ساتھ منسلک رہے ہیں۔ جوزف ایڈیسن اور رچرڈ سٹیل "ٹیٹلر" اور "سپکٹیٹر" میں باقاعدگی سے کالم لکھتے رہے۔ چارلس لیمب اور ہیزلٹ کئی رسائل کے ساتھ منسلک رہے، رابرٹ لینڈ نے قریباً بیس سال تک "نیو سٹیٹ مین" میں مختلف موضوعات پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ "وڈ براؤن" "مارننگ ٹیلیگراف" کے ساتھ اور "مارٹن" "ماورڈ ویکلی" کے ساتھ منسلک تھے۔ کالبی "بک مین" سے اور جیمز تھربر "کولمبس ڈسپیچ" سے ابھرے اور مقبول ہوئے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان ادیبوں کو محدود وقت میں اپنے کالم کی معینہ حدود میں کسی ایسے موضوع پر اظہارِ خیال کرنا پڑتا تھا جو عوامی دلچسپی کا حامل ہو اور سماجی اعتبار سے غیر مطمئن قاری کو لطافت اور مسرت کے چند لذت خیز لمحے مہیا کر سکے۔ ان پابندیوں کے باوصف ایڈیسن، سٹیل اور لنڈ وغیرہ نے ایسی بے مثال کامیابی حاصل کی کہ قارئین ان کے کالم کا انتظار ہمیشہ بے تابی سے کرتے۔ گزشتہ ربع صدی کے دوران اردو صحافت میں کالم نگاری کو بہت فروغ حاصل ہوا ہے لیکن اخبارات کے صفحات سے ابھی تک کوئی انشائیہ نگار ابھر نہیں سکا۔ اس کی ایک وجہ شاید یہ ہے کہ انشائیہ نگاری کے لئے دھیمے مزاج، شائستہ طبیعت، کشادہ ظرف اور بوقلموں شخصیت کی ضرورت ہوتی ہے اور اردو کالم نگاروں کے ہاں یہی چند چیزیں مفقود ہیں۔ چند کالم نگاروں نے اپنا ایک حلقۂ قرأت ضرور پیدا کیا ہے لیکن ابھی تک وہ کوئی مثبت اور دیرپا تاثر پیدا کرنے میں کامیاب

نہیں ہو سکے۔ اردو صحافت میں انتظار حسین کی صلح جگت ابن انشاء کا انکسار، ظہیر کاشمیری کی کھڑکھڑاہٹ۔ احمد بشیر کی جھلاہٹ اور ندیم کی رقت ان کے کالم کا امتیازی وصف بن چکی ہے۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی طنز کی جراحت، مزاح کے پھکڑ پن اور ذاتیات کے منفی ردِ عمل سے بلند ہو کر انشائیہ کی شائستگی کو قبول نہیں کر سکا دوسری طرف پاکستان کی انگریزی صحافت میں، خالد حسن، ایچ جی اختر اور مختار زمن کے ان انشائیہ کا فطری مزاج موجود ہے لیکن انہوں نے اردو کو اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا۔ تاہم اردو انشائیہ ان کا انتظار مدت سے کر رہا ہے

کچھ انشائیے کے بارے میں

نظیر صدیقی

انگریزی ادب میں لفظ ایسے سنجیدہ اور ہلکے پھلکے (LIGHT) دونوں قسم کے مضامین کے لئے استعمال ہوتا رہا ہے چنانچہ انگریزی (ESSAYS) کے ہر انتخابی مجموعے میں دونوں قسم کے مضامین نظر آتے ہیں۔ پھر بھی انگریزی میں جب کبھی اور جہاں کہیں ایسے کی تعریف یا اس کے تصور سے بحث ہوتی ہے وہاں عموماً LIGHT ESSAY ہی پیش نظر ہوتا ہے۔ نہ کہ علمی اور تنقیدی مقالہ۔ لیکن انگریزی میں LIGHT ESSAY کی ترکیب یا اصطلاح کہیں دیکھنے میں نہیں آتی۔ البتہ مجھے جے بی۔ پرسٹلی پر آئیور براؤن کے ایک مضمون میں PERSONAL ESSAYS کی اصلاح ضرور ملی۔ لفظ ایسے فرانسیسی زبان کا دین ہے۔ عام طور پر ادب کی اس صنف کا موجد فرانسیسی ادیب مونتین مانا جاتا ہے۔ مونتین سے لے کر دور حاضر تک کے انشائیہ نگاروں اور انشائیہ پردازوں نے ایسے کے بارے میں جو کچھ کہا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس اصطلاح سے ان لوگوں کا مقصد علمی یا تنقیدی مضمون نہیں بلکہ LIGHT یا (PERSONAL ESSAY) رہا ہے۔ مثلاً مونتین نے اپنے مضامین کے بارے میں کہا تھا کہ میں جس کی تصویر کھینچتا ہوں وہ خود میں ہوں۔ ڈاکٹر جانسن نے ایسے کو دماغ کی آزاد ترنگ (LOOSE SALLY OF MIND) قرار دیا تھا۔ ہنلی (HENLEY) نے اسے گفتاری ادب گردانا ہے۔ رابرٹ لنڈ (ROBERT LYND) نے کہا ہے کہ ہم میں سے اکثر لوگ بہترین ایسے کو عام گفتگو کی بجائے نجی گفتگو سمجھتے ہیں" GREAT ESSAYS OF ALL NATIONS کے مرتب الیف ایچ پریچرڈ نے اس صنف کے لئے (HOMELY AND UNPRE-TENTIOUS) کی صفات استعمال کی ہیں دور حاضر کے مشہور انگریزی انشائیہ نگار HILAIRE BELLOC کے انشائیوں کے مرتب جے۔ بی۔ مورٹن نے ایسے کی تعریف یوں کی ہے کہ ایسے نثر کا ایک ایسا چھوٹا سا ٹکڑا ہے جس میں

مصنف دنیا کے کسی بھی موضوع کے باب میں اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے۔° آگے چل کر مورٹن لکھتا ہے کہ
ایسے شدید طور پر ادب کی شخصی صنف ہے۔ لیکن ایسے کی اس تعریف و تصور کے باوجود انگریزی میں ESSAY
کے بیشتر انتخابی مجموعے ایسے ہیں جو سنجیدہ علمی اور تنقیدی مضامین سے خالی نہیں۔ انگریزوں کی یہ الجھن میری سمجھ میں
نہیں آتی کہ جب یہ قوم ایسے کی اصطلاح سے LIGHT یا PERSONAL) مراد لیتی ہے تو ESSAY کے
انتخابی مجموعوں میں علمی اور تنقیدی مضامین کیوں شامل کر لیتی ہے۔ رابرٹ لنڈ جو دورِ حاضر کے ممتاز ترین انشائیہ
نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے اس نے انگریزی ادب میں صرف بیکن اور چارلس لیمب کے مضامین کو ایسے کی صنف
میں کلاسکس کا درجہ دیا ہے ان دونوں کے کلاسکس ہونے میں کیا شبہ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر ایسے کے
معنی LIGHT یا PERSONAL ESSAY) کے ہیں تو کیا بیکن کے ESSAY کو بھی LIGHT ESSAY
یا PERSONAL کہہ سکتے ہیں۔ اس سوال کا جواب جو بھی ہو لیکن یہ واقعہ ہے کہ عام طور پر بھی ESSAY کی اصطلاح
سے PERSONAL ESSAYS مراد لئے جاتے ہیں اور ESSAYIST اسی شخص کو کہا جاتا ہے جو
PERSONAL ESSAYS لکھتا ہے۔ اس پر میرا خیال ہے کہ ESSAYS انتخابی مجموعوں میں علمی تاریخی
اور فلسفیانہ مضامین ہرگز شامل نہیں کرنے چاہئیں اور اس قسم کے مضامین لکھنے والوں کو انشائیہ نگاروں
ESSAYISTS میں شمار کرنے کی بجائے انہیں ان کے موضوعات کے اعتبار سے نقاد، مورخ اور مفکر کہنا
چاہیئے۔

جیسا کہ اوپر کی سطروں میں کہا گیا لفظ ایسے فرانسیسی زبان کی دین ہے اور عام طور پر ادب کی اس صنف
کا موجد مونتین کو تسلیم کیا جاتا ہے جو سولہویں صدی کا ادیب تھا لیکن GREAT ESSAYS OF ALL NATIONS
کے مرتب الیف ایچ ریچرڈ مونتین کو اس صنف کا موجد نہیں مانتا اس کے نزدیک ایسے ادب کی قدیم ترین اصناف میں سے
ہے اور اس میں شک نہیں کہ اس نے اپنی مذکورہ بالا کتاب میں دنیا کی ۲۶ زبانوں کے ادب سے جو ESSAYS
منتخب کئے ہیں ان کے پیشِ نظر اس کا دعویٰ غلط نہیں۔ جہاں SERIOUS ESSAY کے ابتدائی نمونے افلاطون
و ارسطو کی تحریروں میں ملتے ہیں وہاں LIGHT ESSAY کے ابتدائی نمونے ارسطو کے معاصر و متعلم تھیو فراسٹس
THEOFRASTUS کے خاکوں (CHARACTERS) میں دیکھے جا سکتے ہیں۔

غرضیکہ ایسے کی اصطلاح علمی اور فکری مضمون کے معنی میں استعمال کی جائے یا انشائیہ کے معنی میں بہر صورت
یہ کوئی نئی یا نو عمر صنفِ ادب نہیں۔ بقول بیکن لفظ ایسے نیا ہے لیکن اس سے جو چیز مقصود ہے وہ پرانی ہے جہاں

تک انشائیے (PERSONAL ESSAY) کا تعلق ہے ادب کی یہ صنف اپنی پیدائش اور عمر کے لحاظ سے جس قدر بھی پرانی ہو لیکن میرا خیال ہے کہ اسے جو اہمیت اور مقبولیت بیسویں صدی میں حاصل ہوئی وہ پہلے کبھی نہ ہوئی ہوگی۔ انگریزی ادب میں اس کی مقبولیت کا بہترین دور بیسویں صدی کی تیسری دہائی تھا۔ اس زمانے میں ادب کی یہ صنف انگریزی صحافت کا لازمی جزو بن گئی تھی۔ ہر اخبار کے درمیانی صفحات میں دو ایک انشائیے ضرور رہتے جیساکہ آئیور براؤن نے لکھا ہے اخباروں کے بیچ میں جگہ پانے کی رعایت سے لوگ انشائیوں کو MIDDLES بھی کہنے لگے کتب فروشوں کی فہرستوں میں انشائیوں کے مجموعوں پر (BELLES LETTRES) کا لیبل لگا ہوتا۔ رفتہ رفتہ BELLES LETTRES کی اصطلاح حقارت آمیز اصطلاح بن گئی۔ قارئین کی نئی نسل انشائیوں کو جو زندگی کے لطف و لذت سے متعلق ذاتی اعترافات و اعلانات پر مشتمل ہوتے تھے قدرے مصنوعی چیز تصور کرنے لگی۔ ادھر ایک مدت سے انگریزی ادب میں انشائیہ نگاری مقبول نہیں لیکن چونکہ انگریزی اور مغربی ادب کی اصناف و تحریکات انگریزی اور مغربی ادب میں عمر طبیعی سے گزرنے کے بعد اردو ادب میں ظہور پذیر یا مقبول ہوتی ہیں اس لئے ادھر تین چار سال سے اردو ادب میں انشائیہ نگاری کا بازار گرم ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ اردو ادب میں انشائیہ جدید ترین صنف ادب کی حیثیت رکھتا ہے یہاں میں اردو ادب میں انشائیہ نگاری کی تاریخ بیان کرنا نہیں چاہتا خصوصاً اس لئے کہ مجھے اردو ادب کی کسی بھی صنف کی تاریخ معلوم نہیں پھر بھی یہ دعویٰ کرنا شاید غلط نہ ہوگا کہ انیسویں صدی کے آخر میں مغرب کے اثر سے جن چیزوں کے ابتدائی نقوش اردو ادب میں ابھرے ان میں انشائیہ بھی ہے سرسید کا مضمون "امید کی خوشی" منشی سجاد حسین اور اودھ پنچ کے دوسرے قلمی معاونین کے مزاحیہ خاکے اردو میں انشائیہ نگاری کے پیش رو کہے جا سکتے ہیں۔ شرر لکھنوی، سجاد حیدر یلدرم، خواجہ حسن نظامی، مرزا فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، شوکت تھانوی کنہیا لال کپور، شفیق الرحمٰن، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، ابراہیم جلیس، امجد حسین وزیر آغا ان تمام ادیبوں کے یہاں اچھے اور قابل قدر انشائیے ملتے ہیں۔ انیسویں صدی کے آخر سے لے کر اس وقت تک اردو ادب میں انشائیہ نگاری کی کوئی باقاعدہ روایت ہو یا نہ ہو مگر اردو ادب میں اس صنف سے دلچسپی رکھنے والے اور اسے فروغ دینے کی کوشش کرنے والے ضرور نظر آتے ہیں۔ گزشتہ تین چار سال سے اردو انشائیہ نگاروں کے میدان میں کئی نئی صلاحیتیں کارفرما ہیں۔ ان میں سے بعض کے انشائیوں کے مجموعے بھی شائع ہو چکے ہیں لیکن ابھی ان کے متعلق کسی قسم کی رائے زنی قبل از وقت ہوگی۔

دنیا میں کوئی فن ایسا نہیں جس کی جامع اور مانع تعریف بسا اوقات محال کی حد تک مشکل نہ بنی

گئی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں میں انشائیے کی کوئی تعریف پیش کرنے کے لئے تیار نہیں تو میرا جواب یہ
ہوگا کہ انشائیہ ادب کی وہ صنف ہے جس میں حکمت سے لے کر حماقت تک اور حماقت سے لے کر
حکمت تک کی ساری منزلیں طے کی جاتی ہیں یہ وہ صنف ادب ہے جس میں بے معنی باتوں میں معنی
تلاش کئے جاتے ہیں اور بامعنی باتوں کی مہملیت اور مجہولیت اجاگر کی جاتی ہے یعنی SENSE میں
NONSENSE اور NONSENSE میں SENSE ڈھونڈا جاتا ہے یہ وہ ادبی صنف ہے جس
میں لکھنے والا غیر سنجیدہ ہونے کے باوجود سنجیدہ ہوتا ہے اور سنجیدہ ہوتے کے باوجود غیر سنجیدہ یعنی بالفاظ
غالب لکھنے والے کی بیخودی میں ہشیاری اور ہشیاری میں بے خودی پائی جاتی ہے۔ یہ ادب کی وہ صنف
ہے جس میں کہیں سچ میں جھوٹ کی آمیزش ہوتی ہے اور کہیں جھوٹ میں سچ کی یہ وہ صنف ادب ہے
جس میں نہ صرف اپنا نام اور دوسروں کی پگڑی اچھالی جاتی ہے بلکہ اپنی پگڑی اور دوسروں کے نام بھی یہ وہ
صنف ادب ہے جس میں لکھنے والا نہ صرف دوسروں کی کمزوریوں پر ہنستا ہے بلکہ اپنی کمزوریوں پر دوسروں
کو ہنسنے کا موقع دیتا ہے یہ وہ صنف ادب ہے جس میں تفریح اور تنقید ایک دوسرے سے بغل گیر
نظر آتی ہیں اور بصیرت و ظرافت ایک دوسرے کی سگی بہنیں معلوم ہوتی ہیں یہ وہ صنف ادب ہے
جس میں عنوان اور نفس مضمون میں وہی نسبت ہے جو کھونٹی اور لباس میں ہے۔ یہ وہ صنف
ادب ہے جس میں عنوان کا مضمون سے مربوط ہونا اتنا ضروری نہیں جتنا مضمون نگار سے غیر مربوط ہونا
ضروری ہے وہ صنف ادب ہے جس میں اسلوب کا دلنشیں ہونا اتنا ہی ضروری ہے یہ وہ صنف ادب
ہے جس میں لکھنے والا کومن سنس اور کلچر سے اپنے ظاہری انحراف کے باوجود ان کی اشاعت میں حصہ لیتا ہے
یہ وہ صنف ادب ہے جس میں حماقت کی باتیں کرنے کی اجازت ہے لیکن حماقت کی باتوں پر اکتفا کرنے کی اجازت
ہرگز نہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھئے کہ یہ وہ صنف ادب ہے جس میں WHIM FANCY
اور IDIOSYNCRACY ان تمام چیزوں کو راہ دی جا سکتی ہے لیکن جن چیزوں کی بنا پر
کسی انشائیہ نگار کو اونچا رتبہ حاصل ہوتا ہے وہ (WHIM FANCY IDIOSYNCRACY)
نہیں بلکہ زندگی اور انسانی فطرت پر وہ تنقید ہے جو دلوں کے گہرے مشاہدے اور مطالعے پر مبنی ہوتی ہے
غالباً انشائیہ کے اسی پہلو پر زور دینے کے لئے الف ایچ پریچرڈ نے کہا تھا کہ "اگر آپ انشائیہ نگار کے مقصد
کو سمجھتے ہیں تو خیر۔ اگر نہیں سمجھتے اور اس کے تمسخر اور الفاظ کے ظاہری کھیل سے لطف اندوز ہوتے پر اکتفا کر لیتے

یہیں تو اس میں نقصان آپ کا ہے۔

انشائیے کی تعریف کا مسئلہ افسانے یا ناول کی تعریف سے کچھ کم پیچیدہ نہیں۔ لیکن یہ پیچیدگی اس وقت رونما ہوتی ہے جب آپ انشائیے کی جامع اور مانع تعریف پر مصر ہوں میرا خیال ہے کہ جس طرح افسانے اور ناول کی جامع اور مانع تعریف آج تک متعین نہ ہو سکی اسی طرح شاید انشائیے کی جامع اور مانع تعریف بھی متعین نہ ہو سکے گی پھر بھی لوگ افسانے اور ناول کی طرح انشائیے کو بھی بعض عام خصوصیات کی مدد سے پہچان لیں گے اور اسے پہچاننے میں کوئی دشواری محسوس نہ کریں گے۔

چونکہ انشائیے کی صنف ہمارے یہاں مغرب سے آئی ہے اس لئے بہتر تو یہ ہوتا کہ انشائیے کو سمجھنے کے لئے مغربی مصنفین ہی سے مدد لی جاتی لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ اگرچہ انگریزی ادب یا مغربی ادب میں انشائیہ ایک تکمیل یافتہ صنف ادب کی حیثیت رکھتا ہے پھر بھی جس طرح ناول افسانے اور ڈرامے کے فن پر وہاں کے ممتاز نقادوں اور فن کاروں نے بڑے اہم مضامین اور کتابیں لکھی ہیں اس طرح انشائیے کے فن پر مضامین کتابیں نہیں لکھی گئیں البتہ ESSAY کے نہایت عمدہ انتخابی مجموعے ضرور شائع ہوتے رہے ہیں ان انتخابی مجموعوں کے مرتبین[1] نے ESSAY کی تعریف میں جو کچھ لکھا ہے وہ بسا اوقات صحیح ہونے کے باوجود الجھن CONFUSION سے خالی نہیں۔

الجھن یوں پیدا ہوتی ہے کہ اردو لفظ 'مضمون' کی طرح انگریزی لفظ ESSAY بڑا وسیع المعنی لفظ ہے۔ وسیع المعنی اس لحاظ سے کہ اس میں ESSAY کی تمام قسمیں شامل ہیں یہاں تک کہ PERSONAL ESSAY بھی جسے دوسرے لفظوں میں FAMILIAR ESSAY بھی کہتے ہیں۔ انگریزی زبان کے PERSONA ESSAY یا FAMILIAR ESSAY کا ذکر کرتے وقت عموماً ان اصطلاحات کی بجائے صرف

---

[1] یہ جاننے کے باوجود کہ ان مرتبین کی کوئی ادبی حیثیت نہیں اس مضمون میں انشائیے کے متعلق ان کی رائیوں سے خاصی بحث کی گئی ہے۔ اس کا جواز یہ ہے کہ اول تو انشائیے کے فن پر ممتاز و مستند انشائیہ نگاروں اور نقادوں کے مضامین اور کتابیں نہیں ملتیں۔ دوسرے یہ کہ انشائیوں کے انتخابی مجموعوں کے مرتبین تخلیقی یا تنقیدی اہمیت سے محروم سہی انہوں نے اپنی ANTHOLOGIES کی ترتیب کے سلسلے میں کم از کم ہزاروں انشائیوں کا مطالعہ تو کیا ہے اور اس فن کے متعلق بری بھلی رائے قائم کرنے کی کوشش تو کی ہے

ESSAY کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں اور "ایسے" کی تعریف کرتے وقت ANTHOLOGISTS
صرف پرسنل ایسے" کو پیش نظر رکھتے ہیں مثلاً GREAT ESSAYS OF ALL NATIONS کے
مرتب ایف۔ ایچ پریچرڈ نے 'ایسے' کے لئے سادہ اور غیر مصنوعی (HOMELY AND
UNPRETENTIOUS) کی صفات استعمال کی ہیں۔ اسی طرح GREAT ESSAYS (یہ کتاب
آج کل پاکستان میں عام طور پر دستیاب ہے) کے مرتب ہاوسٹن پیٹرسن (جو کولمبیا یونیورسٹی میں
فلسفے کے معلم رہ چکے ہیں) نے 'ایسے' کی تعریف یوں کی ہے۔

کم سے کم اس مجموعے کے لئے 'ایسے' کا مطلب تحریر کا ایک ایسا چھوٹا سا (ایک سے بیس یا تیس صفحے
تک) ٹکڑا ہوگا جس میں کسی بھی موضوع سے بحث کی گئی ہو مگر شخصی' غیر رسمی اور غیر مصنوعی انداز میں
'ایسے' فکری (REFLECTIVE) ہوگا لیکن سنجیدہ نہیں وہ فلسفے سے قریب ہوگا لیکن فلسفے
کی طرح باقاعدہ نہیں۔ اس میں ایک قسم کی ڈھیلی ڈھالی وحدت ہوگی لیکن اس میں اکثر اصل موضوع سے
مسرت بخش انحراف بھی ہوگا۔ وہ ہمیں مصنف کی رائے سے اتفاق کی ترغیب دے سکتا ہے لیکن وہ ہمیں
اتفاق رائے پر مجبور نہ کرے گا۔ 'ایسے اسٹ' چاہے اور جو کچھ بھی ہو وہ ہمارا دوست اور لفظوں کا
فن کار ہوتا ہے۔ ورجینیا وولف نے کہا تھا کہ 'اسے یہ ضرور جاننا چاہیئے ـــ اور یہ اولین شرط ہے
کہ کس طرح لکھنا چاہیئے۔' یہی وجہ ہے کہ ESSAYISTS کو تراجم سے اتنا ہی نقصان پہنچتا ہے
جتنا لیرک شاعروں کو'

ظاہر ہے کہ پریچرڈ نے 'ایسے' کے لئے جو صفات استعمال کی ہیں اور پیٹرسن نے 'ایسے' کی جو تعریف
کی ہے اس کا اطلاق صرف پرسنل ایسے" پر ہو سکتا ہے۔ لیکن ان دونوں کے انتخابی مجموعے مختلف قسم کے
ESSAYS پر مشتمل ہیں مثلاً ان دونوں کے مجموعوں میں بعض مشہور تنقیدی مضامین بھی شامل ہیں۔
انیتھولوجسٹس کی اسی عادت کے پیش نظر میں نے 'شہرت کی خاطر' کے دیباچے میں لکھا تھا کہ

انگریزوں کی یہ بوالعجبی میری سمجھ میں نہیں آتی کہ جب یہ قوم "ایسے' کی اصطلاح سے لائٹ یا پرسنل
ایسے مراد لیتی ہے تو ایسیز کے انتخابی مجموعوں میں علمی اور تنقیدی مضامین کیوں شامل کر لیتی ہے۔ رابرٹ
لنڈ جو دور حاضر کے ممتاز انشائیہ نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے اس نے انگریزی ادب میں صرف بیکن اور
لیمب کے مضامین کو 'ایسے' کی صنف میں کلاسکس ہونے میں کیا شبہ' لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر 'ایسے'

کے معنی لائٹ پرسنل ’ایسے‘ کے ہیں تو گویا بیکن کے الیسیز کو بھی لائٹ یا پرسنل الیسیز کہہ سکتے ہیں۔

جہاں روبرٹ لنڈ نے ایک ہی سانس میں بیکن اور ہیب کو ’ایسے‘ کی صنف کا کلاسک قرار دے کر ’ایسے‘ اور پرسنل ایسے کے تصورات کو گڈمڈ کر دیا ہے وہاں پر تجر ڈتے ’ایسے‘ کے معاملے میں ایک نئی الجھن یوں پیدا کر دی ہے کہ اس نے اپنے انتخابی مجموعے میں افسانہ ناول اور خود نوشت سوانح عمری کے بعض حصوں کو بھی شامل کر لیا ہے۔ مثلاً اس کے مجموعے میں بوکیشیو کی کتاب ڈیکامیرون سروانتیز کے ناول ڈون کوئکزوٹ اور گیٹے کی خود نوشت سوانح عمری کے بعض حصے شامل ہیں آتا ہی نہیں بلکہ ’’ایسے‘‘ کے نام سے اس کتاب میں بعض ادیبوں کے متفرق اقوال ونصائح بھی درج کر دیئے گئے ہیں ایسی صورت میں یہ سمجھنا مشکل ہی نہیں محال ہو جاتا ہے کہ ’ایسے‘ کیا ہے اور کیا نہیں۔

اس وقت تک الیسیز کے جو انتخابی مجموعے میری نظر سے گزرے ہیں ان میں سے صرف ایک مجموعہ TYPES OF ESSAYS ایسا ہے جس کی تمہید میں ’ایسے‘ کی مختلف قسموں سے بحث کی گئی ہے اور ان قسموں کے اعتبار سے مختلف عنوانات کے تحت فہرست اور کتاب دونوں میں مضامین درج کئے گئے ہیں۔ اس مجموعے کا مرتب ایک امریکی نجینڈ ہیڈرک ہے اگرچہ اس نے ’ایسے‘‘ کی چھ قسمیں گنائی ہیں (۱) شخصی مضمون (۲) بیانیہ مضمون (۳) کرداری خاکہ (۴) تنقیدی مضمون (۵) ادارتی مضمون یعنی ایڈی ٹوریل اور (۶) فکری مضمون اور ان میں سے ہر ایک کی امتیازی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے پھر بھی اس نے ’ایسے کیا ہے‘ سے بحث کرتے ہوئے ’ایسے‘ کی ایک عام تعریف بھی پیش کر دی ہے جو حسب ذیل ہے۔

ایسے کی خصوصیات کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نثر کا ایک چھوٹا سا ٹکڑا ہے جو اپنے موضوع سے مکمل اور منطقی طور پر بحث نہیں کرتا بلکہ جو موضوع کے متعلق مصنف کے خیالات کو ظاہر کرتا ہے۔ خیالات جو سنجیدہ ہو بھی سکتے ہیں اور نہیں لیکن جن کے اظہار میں بڑی صناعی سے کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر یہ مصنف کی شخصیت کا کسی نہ کسی حد تک انکشاف کرتا ہے اور اس لحاظ سے یہ شاعری میں لیرک سے مشابہ ہے۔

ظاہر ہے کہ ’ایسے‘ کی یہ تعریف ’ایسے‘ کی تمام قسموں پر حاوی نہیں ہے۔ یہاں ہیڈرک نے بھی وہی غلطی کی ہے جو دوسرے انتھولوجسٹس سے ہوتی آئی ہے۔ یعنی دوسرے انتھولوجسٹس کی طرح ہیڈرک نے بھی ’ایسے‘ کی تعریف کرتے وقت صرف ’پرسنل ایسے‘ کو پیش نظر رکھا یا ’ایسے‘ کی ایسی تعریف کی جس

کا صحیح اور مکمل اطلاق صرف 'پرسنل ایسے' پر ہو سکتا ہے۔

'ایسے' اور 'پرسنل ایسے' میں فرق نہ کرنے کی عادت انسائیکلوپیڈیا بریٹینکا تک میں پائی جاتی ہے۔ اس میں ایسے کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے،

ادب کی ایک صنف کی حیثیت سے 'ایسے' اوسط لمبائی کا ایک ایسا مضمون ہے جو عموماً نثر میں ہوتا ہے اور جس میں سہل اور سرسری انداز میں کسی موضوع سے اور سچ پوچھئے تو صرف اسی موضوع سے بحث کی جاتی ہے جو لکھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ 'ایسے' کی یہ تعریف دراصل 'پرسنل ایسے' کی تعریف ہے اور بڑی کارآمد تعریف ہے۔ لیکن انسائیکلوپیڈیا بریٹینکا نے اپنے کو 'ایسے' اور پرسنل ایسے کے جھگڑے میں پڑنے ہی نہیں دیا اس میں ہر جگہ 'ایسے' کا لفظ استعمال کیا گیا ہے البتہ 'ایسے' کے تدریجی ارتقا پر روشنی ڈالتے ہوئے بتا دیا گیا ہے کہ بعض لکھنے والوں کے ایسیز شخصی ہیں مثلاً مونتیں، لیمب اور اسٹیونسن کے ایسیز۔ اور بعض کے ایسیز بالکل غیر شخصی ہیں مثلاً میکولے کے ایسیز۔ میکولے کے ہاتھوں 'ایسے' کی حیثیت اعتراف یا خود نوشت سوانح عمری کی نہیں رہتی۔ اس کے یہاں 'ایسے' بالکل غیر شخصی 'ادبی' 'تاریخی' اور نزاعی (CONTROVARSIAL) بن جاتا ہے۔

پریچرڈ لکھتا ہے کہ لیمب کے چاہنے والوں کا دعویٰ یہ ہے کہ میکولے ایسے اسٹ نہیں تھا اور میکولے کے حامیوں کا اعلان یہ ہے کہ لیمب محض فضول باتیں کرنے والا تھا۔ نقطہ نظر کے اس تضاد کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہوئے پریچرڈ کہتا ہے کہ عجیب بات ہے کہ جو نقاد مختصر افسانوں میں طریق کار کے وسیع ترین اختلاف کو روا رکھتے ہیں اور اس بات کو بخوشی مانتے ہیں کہ ناول نگار خارجی اور داخلی دونوں طریقوں سے کام لے سکتا ہے وہ ایسے اسٹ کے یہاں ایک سخت گیرانہ یکسانیت پر اصرار کرتے نظر آتے ہیں۔

میرے خیال میں لیمب اور میکولے کے ایسیز کو 'ایسے' کی دو قسمیں سمجھنا یا ان کے ایسیز کو داخلی اور خارجی طریقوں کا نمائندہ قرار دینا کافی نہیں حقیقت یہ ہے کہ پرسنل ایسے اور امپرسنل ایسے (جسے صرف ایسے کہنا کافی ہوگا) ایسے کی دو قسمیں نہیں بلکہ ادب کی دو الگ الگ صنفیں ہیں جن میں ظاہری ہیئت کے سوا اور کوئی چیز مشترک نہیں۔ بعض اوقات ان دونوں کی انفرادی حیثیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ دوسرے لفظوں میں اسی بات کو یوں سمجھئے کہ ایک ہی موضوع پر 'ایسے' بھی لکھا جا سکتا ہے اور 'پرسنل ایسے' بھی

جو چیز 'ایسے' اور 'پرسنل ایسے' کے درمیان بنیادی فرق پیدا کرتی ہے وہ موضوع کی طرف لکھنے والے کا انداز نظر ہے۔ 'ایسے' لکھنے والا اپنے موضوع کو سنجیدہ اور ذمہ دارانہ نظر سے دیکھتا ہے اور موضوع سے متعلق مواد کو منطقی ترتیب و تسلسل کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اس کا مقصد اپنی شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ زیر بحث مسئلے کا تصفیہ ہوتا ہے۔ 'پرسنل ایسے' کا مصنف اپنے موضوع پر سہل اور سرسری انداز میں اظہار خیال کرتا ہے۔ اس کا مقصد اپنی تفریح سے لے کر دوسروں پر تنقید تک کبھی کچھ ہو سکتا ہے لیکن وہ اپنے موضوع پر عالمانہ یا فلسفیانہ یا مورخانہ انداز میں مضمون لکھنے کی کوشش ہرگز نہیں کرتا۔ 'ایسے' عموماً سنجیدہ اور اہم موضوع پر لکھا جاتا ہے۔ 'پرسنل ایسے' بالکل غیر سنجیدہ اور غیر اہم موضوع پر بھی لکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً

(1) ONRUNNING AFTER ONE'SHAT BY G.K.CHESTERTON

(2) A DEFENCE OF NONSENCE BY G.K, CHESTERTON

(3) ONGETTING UP ON COLD MORNING BY LEIGHT HUNT

(4) AN APOLOGY FOR IDLERS BY R.L. STEVENSON

(5) ARE THE ANGELS WOMEN? BY JAN NERUDA

(6) THE PLEASURES OF DILATORINESS BY ROBERT LYND

جیسا کہ ان عنوانات سے ظاہر ہے بعض اوقات 'پرسنل ایسے' کی عدم سنجیدگی عنوان سے ہی شروع ہو جاتی ہے اور اگر عنوان سنجیدہ ہو جب بھی 'پرسنل ایسے' میں کسی نہ کسی حد تک عدم سنجیدگی اور غیر ذمہ داری (یعنی لاابالی پن) کی فضا ضرور پائی جاتی ہے۔

انسائیکلوپیڈیا بریٹینیکا 'ایسے' کے تدریجی ارتقا پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتا ہے کہ انیسویں صدی میں ادب کی اس صنف کو تنقید کے لئے بھی استعمال کیا گیا لیکن تنقیدی مضمون یعنی کریٹیکل ایسے کا تعلق ایسے سے اتنا نہیں جتنا کہ کریٹی سزم سے ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ تنقیدی مضمون لکھنے والا ESSAYIST اتنا نہیں جتنا کہ وہ CRITIC ہے اگر تنقیدی مضمون لکھنے والوں کو ESSAYISTS میں شمار کرنے کی بجائے نقادوں میں شمار کرنا بہتر ہے تو پھر انسائیکلوپیڈیا میکولے کو ایسے اسٹ کہنے کی بجائے

اس کے مضامین کی نوعیت کے اعتبار سے اس کو نقاد یا مورخ کیوں نہیں کہتا؟

مجھے ایسا لگتا ہے کہ جب تک لفظ 'ایسے' کو پرسنل ایسے یا FAMILIAR ایسے کے معنی تک محدود نہیں کیا جائے گا اس وقت تک ایسے کی ابتدا اور ارتقا سے بحث کرنے والے چاہے وہ انسائیکلو پیڈیا بری ٹینیکا کے قلمی معاون ہی کیوں نہ ہوں وہ خود بھی الجھن کا شکار رہیں گے اور دوسروں کو بھی الجھن میں ڈالتے رہیں گے۔

یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ اگر لفظ 'ایسے' کو صرف پرسنل ایسے کے معنی میں استعمال کیا جائے تو 'ایسے' کی اور قسموں کو کن الفاظ سے ظاہر کیا جائے اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ 'ایسے' کی اور قسموں کو آرٹیکل اور پیپر جیسے الفاظ سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ 'ایسے' کی اور قسموں کو ظاہر کرنے کیلئے موضوعات کے اعتبار سے کوئی صفت استعمال کی جائے مثلاً کریٹیکل ایسے، ہسٹوریکل ایسے، فلوسوفیکل ایسے اور اس قسم کے ایسیز لکھنے والوں کو ایسے اسٹ کہنے کی بجائے نقاد، مورخ اور مفکر کہا جائے۔ جب تک ایسے اسٹ کی اصطلاح صرف پرسنل ایسیز لکھنے والوں کے لئے مخصوص نہ ہو گی اور ایسیز کے انتخابی مجموعوں میں علمی، تنقیدی، تاریخی اور فلسفیانہ مضامین شامل کئے جاتے رہیں گے ایسے اور پرسنل ایسے کے تصورات میں خلط ملط ہوتا رہے گا اور یہ بات کبھی واضح نہ ہو گی کہ آپ کس کو ایسے اسٹ کہہ کر اسے کس قسم کا لکھنے والا ظاہر کرنا چاہتے ہیں۔ آیا تنقیدی مضامین کا لکھنے والا یا تاریخی مضامین کا یا پرسنل ایسیز کا؟

میں ادبی اصطلاحات کے متعین مفہوم پر اس لئے زور دے رہا ہوں کہ ساری الجھنیں متعین مفہوم کے نہ ہونے سے ہی پیدا ہوتی ہیں۔ یہاں پہنچ کر اس بات کی بھی وضاحت کر لینا ضروری ہے کہ اردو میں ایسے اور پرسنل ایسے کے لئے کون سی اصطلاحات رائج ہیں۔ جیسا کہ سب لوگوں کو معلوم ہے اس وقت اردو ادب میں مضمون اور انشائیہ کی اصطلاحات عام طور پر استعمال ہو رہی ہیں اب سوال یہ ہے کہ مضمون اور انشائیے میں کوئی فرق ہے یا نہیں اور اگر ہے تو انشائیے کی اصطلاح مضمون کی کون سی قسم کی نمائندگی کرتی ہے۔ ذاتی طور پر میں انشائیے کو ایسے کا نہیں بلکہ پرسنل ایسے کا مترادف سمجھتا ہوں

ہیڈرک نے پرسنل ایسے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ایسے مضامین جن کا پہلا مقصد تفریح طبع کا سامان بہم پہنچانا اور مصنف کی شخصیت کا انکشاف کرنا ہے پرسنل ایسیز کہے جاتے ہیں ہیڈرک کے نزدیک فرانسیسی ادیب مونتین پہلا شخص تھا جس نے اس قسم کے مضامین لکھے لیکن اس کے زمانے میں پرسنل

ایسے کی اصطلاح وجود میں نہیں آئی تھی۔ اس سے پہلے خود لفظ ایسے بھی ادبی اصطلاح کے طور پر استعمال نہیں ہوا تھا۔ مونتین نے اپنے پرسنل ایسیز کو ایسے قرار دیا۔ آج جب ہم پرسنل ایسے یا انشائیے کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں نہ صرف ایسے مضمون کا خیال آتا ہے جس میں لکھنے والے کی شخصیت عکس ریز ہو بلکہ جو سنجیدہ ہونے کی بجائے ہلکا پھلکا ہو۔ لیکن مونتین کے مضامین انشائیے کے اس تصور پر پورے نہیں اترتے۔ اس کے مضامین میں وہ گہری سنجیدگی تو یقیناً نہیں ہے جو بیکن اور ڈاکٹر جونسن کے یہاں پائی جاتی ہے لیکن اس کے یہاں وہ LIGHTNESS بھی نہیں ہے جس کی توقع انشائیے سے ضرور ہوتی ہے اور جو مونتین کے بعد کے انشائیہ نگاروں میں عام طور پر پائی جاتی ہے۔ مونتین کے مضامین یا انشائیے شخصی میلانات و عادات کے ذکر سے لبریز ہونے کے باوجود شروع سے آخر تک سنجیدہ نظر آتے ہیں۔ اس کے یہاں طنز یا مزاح تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے اگرچہ وہ ہر جگہ اپنے عنوان کا پابند نہیں رہتا پھر بھی منطق اور معقولیت کا دامن کہیں ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ یوں تو اس کے لکھنے کے انداز میں عالمانہ معروضیت اور مفکرانہ وقار کی بجائے بڑی حد تک گفتار کی شان پائی جاتی ہے لیکن اس کے خیالات گہرے تفکر اور تجربات کے آئینہ دار ہوتے ہیں اور اس کا لہجہ ہمیشہ سنجیدہ ہوتا ہے مونتین کے انشائیوں کو اگر کوئی چیز مضامین (ESSAYS) ہونے سے بچاتی ہے تو وہ ان انشائیوں (PERSONAL ESSAYS) میں انکشاف ذات کا عمل ہے اور بس۔ اس خصوصیت سے قطع نظر مونتین کے انشائیوں اور بیکن اور جونسن کے مضامین میں مجھے کوئی خاص فرق نظر نہیں آتا۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مونتین جو انشائیوں کا کلاسک ہے اس کلاسک کو سامنے رکھ کر انشائیے کا کون سا تصور قائم کیا جا سکتا ہے۔ میرے خیال میں مونتین کے انشائیوں سے انشائیے کا جو تصور اخذ کیا جا سکتا ہے۔ وہ یہ ہے کہ انشائیہ اس مضمون کو کہتے ہیں جس میں مصنف کی شخصیت کا عکس نمایاں ہو لیکن انشائیہ مصنف کے شخصی میلانات و عادات کا ترجمان ہونے کے باوجود عام زندگی سے متعلق کلیات و مشاہدات کا حامل ہو سکتا ہے۔ مونتین کے یہاں انشائیہ تفریح و تفنن کا ذریعہ نہیں بلکہ اپنے اور دوسروں کے تاثرات و تجربات کے تقابل کا ایک وسیلہ ہے اور اس تقابل کے سہارے زندگی کے حقائق دیکھا تک پہنچنے کی کوشش۔ جہاں تک انشائیے میں اختصار اور طوالت کا تعلق ہے وہ اس معاملے میں کسی اصول کا پابند نہیں۔ یہ اس کی مرضی اور موڈ پر ہے کہ جس موضوع پر جتنا چاہے لکھے۔ اس کے بعض انشائیے بہت مختصر دو ایک صفحے سے زیادہ نہیں ہیں لیکن زیادہ تر بہت طویل۔ مثلاً اس کا ایک انشائیہ کتابی سائز کے ۲۵ صفحے

پر مشتمل ہے۔

پریچرڈ لکھتا ہے کہ اپنے زمانے سے لے کر آج تک مونتین نے ادب کو جس حد تک متاثر کیا ہے اس کا صحیح اندازہ کرنا ممکن نہیں ؛ یہ واقعہ ہے کہ مونتین سے نہ صرف فرانسیسی زبان کے ادیب بلکہ نہ جانے کتنی ہی زبانوں کے ادیب متاثر ہوئے ہیں۔ انگریزی ادیبوں میں بیکن، لیمب، ہیزلٹ اور اسٹیونسن نے اس کے مضامین پڑھے اور اس کے اثرات کا اعتراف کیا۔ لیکن مونتین کے برعکس انگریزی کے انشائیہ نگار محض شخصی نہیں ہوتے ان کے یہاں وہ شوخی اور شگفتگی بھی ملتی ہے جو مونتین کی سنجیدگی کے منافی ہے۔ سنجیدگی صرف مونتین کی خصوصیت نہیں بلکہ فرانسیسی ذہن کا عام خاصہ ہے۔ بقول پریچرڈ یہ صحیح ہے کہ فرانسیسی زبان میں ایسے نے انگریزی ایسے کی بہ نسبت زیادہ سنجیدہ رخ اختیار کر لیا ہے فرانسیسی ادیب شاذ و نادر ہی اپنے کو بے تکلف ہونے دیتا ہے وہ اس بات کو کبھی نہیں بھولتا کہ وہ ایک سنجیدہ اور ذی عقل ہستی ہے۔ اگرچہ انسائیکلوپیڈیا برٹانیکا نے لیمب اور اسٹیونسن کو مونتین کی روایت کے علم برداروں میں شمار کیا ہے اور ایسا کرنا اس حد تک صحیح بھی ہے کہ مونتین کی طرح لیمب اور اسٹیونسن کے انشائیوں میں بھی شخصی عنصر بہت نمایاں ہے لیکن مجھے انگریزی کے انشائیہ نگاروں میں جو شخص مونتین سے زیادہ قریب نظر آتا ہے وہ ہیزلٹ ہے۔ ہیزلٹ کے زیادہ تر انشائیے مونتین کے انشائیوں کی طرح انکشاف ذات کے باوجود لائٹ نہیں ہوتے۔ بعض انشائیے تو عنوان کی نیم سنجیدگی یا عدم سنجیدگی کے باوجود سنجیدہ ہیں مثلاً ON THE IGNORANCE OF THE LEARNED (1) ON DISAGREEABLE PEOPLE (2) ان مضامین میں منطقی تفکر اور منظم تر مشاہدے کی وہی مدد جادی رساری نظر آتی ہے جو مونتین کے یہاں پائی جاتی ہے۔ مونتین ہی کی طرح ہیزلٹ کے انشائیے بھی خاصے طویل ہوتے ہیں اور ان کا لہجہ سنجیدہ ہوتا ہے البتہ اس کے یہاں انکشاف ذات کا عمل اتنا نمایاں نہیں ہے جتنا مونتین کے یہاں۔ انشائیے کی آزادروی اور بے تکلفی اگر ہیزلٹ کے کسی انشائیے میں پورے طور پر جلوہ گر ہے تو صرف ON GOING A JOURNEY میں غالباً یہی اس کا بہترین انشائیہ ہے اور انشائیوں کے ہر انتخابی مجموعے میں اسے نہ صرف جگہ دی جاتی ہے بلکہ ہیزلٹ کے نمائندہ انشائیوں میں سر فہرست رکھا جاتا ہے لیکن مونتین اور ہیزلٹ کو پڑھتے وقت مجھے اکثر یہ محسوس ہوا ہے کہ ان دونوں کے یہاں انشائیہ نگاری اور مضمون نگاری کی سرحدیں ایک دوسرے سے مل گئی ہیں یا یہ کہ ان کے یہاں مضمون نگار بسا اوقات انشائیہ نگار پر غالب آجاتا ہے۔ ان کے برعکس لیمب، اسٹیونسن، لوکس، چسٹرٹن، بیلا ٹریلو لوک

رابرٹ لنڈ وغیرہ خالص انشائیہ نگار ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا انشائیے کی جن خصوصیات پر زور دیتے رہے ہیں۔ ان کے اعتبار سے میرے خیال میں رابرٹ لنڈ انشائیے کے فن کا بہترین نمائندہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے تقریباً تمام انشائیے سادہ مختصر دل چسپ شخصی اور ہلکے پھلکے ہوتے ہیں لیکن اس بات پر اصرار کرنا مناسب نہ ہوگا کہ ہر اچھے انشائیے کو رابرٹ لنڈ کے انشائیوں سے مشابہ ہونا چاہیئے ادب میں کوئی خارمولا کبھی چلایا نہ چل سکتا ہے۔ ہر ذہین فن کار نہ صرف اپنی منزل آپ ہوتا ہے بلکہ اپنا راستہ بھی۔ پھر بھی یہ طے کرنا ہے کہ انشائیے کی بنیادی خصوصیات کیا ہیں۔ سادگی؟ اختصار؟ دل چسپی؟ انکشاف ذات؟ یا اس کا ہلکا پھلکا ہونا؟ یہ سب کچھ یا ان میں سے کچھ بھی نہیں؟ اگر اس کا پتہ نہ چل سکے کہ انشائیہ کیا ہے تو کم از کم یہ تو معلوم ہو جائے کہ انشائیہ کیا نہیں ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے انشائیے کے شخصی ہونے پر بہت زیادہ زور دیا ہے۔ انشائیے یا پرسنل ایسے کی تعریف میں مغربی ادیبوں نے جو کچھ کہا ہے اس سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ انشائیے میں شخصی عنصر کی موجودگی لازمی ہے۔ اسی لئے بعض مغربی ادیبوں نے انشائیے کو لیرک سے مشابہ قرار دیا ہے یہاں قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ انشائیے کا شخصی ہونا کیا معنی رکھتا ہے؟ ایک لحاظ سے تو سارا ادب ہی شخصی ہے کیونکہ وہ کسی نہ کسی حد تک لکھنے والے کی شخصیت کی غمازی کرتا ہے یہاں تک کہ ناول اور ڈرامے جیسے غیر شخصی اور خارجی اصناف ادب میں بھی مصنف کی شخصیت کہیں نہ کہیں سے جھانک رہی ہوتی ہے۔ پھر انشائیے کے شخصی ہونے پر اصرار کیا معنی؟ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں انشائیے کا شخصی ہونا اور اصناف ادب کے شخصی ہونے سے قدرے مختلف معنی رکھتا ہے اور اصناف ادب میں مصنف بحیثیت مصنف نظر آتا ہے اور انشائیے میں بحیثیت شخص۔ اسی لئے ہیزلٹ نے مونتین کی تعریف کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اس میں ایک ادیب کی حیثیت سے وہ کچھ کہنے کی جرأت تھی جو وہ ایک انسان کی حیثیت سے محسوس کرتا تھا۔ ناول، افسانے اور ڈرامے میں ادیب کی شخصیت کا وہی حصہ نظر آتا ہے جو اس کے ذہن و فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ ناول، افسانے اور ڈرامے کے کردار مختلف مسائل پر مصنف کے سوچے سمجھے ہوئے خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لیکن انشائیے میں لکھنے والے کی شخصیت کا وہ حصہ منعکس ہوتا ہے جو اس کے خیالات و نظریات سے اتنا تعلق نہیں رکھتا جتنا اس کے فطری میلانات اور تحت الشعوری محرکات (IMPULSES) سے۔ انشائیے میں اگر اجازت ہو تو عرض کروں 'والے پر تکلف ماحول کی بجائے 'اماں یار سنو بھی' والی بے تکلفانہ فضا پائی جاتی ہے۔ انشائیہ لکھنے کے لئے ضروری ہے کہ دل پر سے عقل کی پاسبانی اٹھ جائے یا اٹھالی جائے اتنی

میں انشائیہ نگار اپنی ان خواہشات و خیالات اور عادات و اطوار کا بھی اعتراف کر جاتا ہے جن کا اظہار بے تکلف دوستوں ہی کی صحبت میں ممکن ہے یا شاید وہاں بھی نہیں۔ انشائیے کے شخصی ہونے کے ایک معنی تو یہ ہوئے غالباً انشائیے میں شخصیت کے اجاگر ہونے یا انکشاف ذات کے عمل سے ڈاکٹر وزیر آغا کی مراد یہی ہے لیکن میرے خیال میں انشائیے کا شخصی ہونا ایک دوسرے معنی رکھتا ہے۔ وہ یہ کہ ضروری نہیں کہ انشائیے میں جو باتیں کہی جائیں ان کا لکھنے والے کی شخصیت سے تعلق ہو بلکہ غیر شخصی باتوں کو شخصی انداز میں بیان کرنا بھی انشائیے کو شخصی بنا دیتا ہے۔ آپ کہیں گے شخصی انداز بیان کیا چیز ہے۔ شخصی انداز بیان سے میری مراد غیر رسمی اور بے تکلفانہ انداز بیان ہے۔ انشائیے کے شخصی ہونے کا یہ مفہوم انشائیے کی اس تعریف میں بھی پوشیدہ ہے جو GREAT ESSAYS کے مرتب ہاوسٹن پیٹرسن نے کی ہے اور جو اس مضمون کے ابتدائی حصے میں نقل کی جا چکی ہے۔ جنہوں نے انشائیے کو گفتگو کا ادب گردانا ہے انشائیے میں دوستانہ اور بے تکلفانہ گفتگو کا انداز ہی اس کو شخصی بنانے کے لئے کافی ہے اگر انشائیہ مصنف کی ذات کے پنہاں گوشوں کو بھی عریاں کرے تو پھر کیا کہنا۔

اس میں شک نہیں کہ غزل کی طرح انشائیہ بنیادی طور پر ایک داخلی صنف ادب ہے۔ پھر بھی انشائیے کے داخلی (یعنی شخصی) ہونے پر زیادہ اصرار کرنا ایسا ہی ہے جیسے یہ مطالبہ کرنا کہ غزل میں کوئی خارجی مضمون نہ آنے پائے فنکار اصناف ادب کی داخلیت اور خارجیت کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اصناف ادب کی داخلیت اور خارجیت فن کار کی پابند ہوتی ہیں یہی وجہ ہے کہ ایک صنف ادب یا صنف سخن مختلف فنکاروں کے ہاتھوں مختلف شکلیں اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ ناول جیسی خارجی صنف ادب بعض ناول نگاروں کے یہاں داخلی صنف ادب بن کر رہ گئی ہے۔ مثلاً جیمز جوائس، مارشل پروست اور ورجینیا وولف کے یہاں ناول سماجی عمل سے زیادہ نفسیاتی کیفیات کا ترجمان ہے اسی طرح غزل جیسی داخلی صنف سخن بعض شاعروں کے یہاں بڑی حد تک خارجی صنف سخن بن کر رہ گئی ہے۔ مثلاً اقبال اور یگانہ کے یہاں۔ یہی حال انشائیے کا ہے۔ انشائیہ نام کے اعتبار سے انشائیہ (PERSONAL ESSAY) ہی رہے گا لیکن مختلف فن کاروں کے ہاتھوں اس کی شکل و صورت اس کے مزاج اور اس کے DIMENSION میں تغیر اور اضافہ ہوتا جائے گا آج اردو کے بعض جدید شاعروں نے غزل میں گیت کا رنگ پیدا کر دیا ہے اور امریکہ کے مشہور ناول نگار JOHN DOS PASSOS (جسے سارترے عہد حاضر کا سب سے بڑا ناول نگار مانتا ہے) نے ناول میں فلم کی تکنیک برت کر ناول کو فلم سے قریب کر دیا ہے۔ جب ادب کی دوسری صنفیں قوت ایجاد کے ہاتھوں کچھ سے کچھ ہو سکتی ہیں تو پھر انشائیہ کیوں نہیں؟ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم کسی دن تنقیدی اور تاریخی مضامین

کو بھی انشائیے کہنے لگیں گے۔ آلڈس ہکسلے نے اپنے منتخب مضامین ESSAYS کے مجموعے (مطبوعہ ۱۹۶۰ء) کے دیباچے میں ESSAY کی تین قسمیں بتائی ہیں (۱) شخصی تصور کو سب سے مکمل اور جامع سمجھتا ہوں جو آڈسٹن پیٹرسن کی تعریف (DEFINITION) میں پوشیدہ ہے۔

یہاں انشائیے کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا اس کا ماحصل یہ ہے کہ انشائیہ نام ہے اس مضمون کا جس کی لمبائی ایک سے بیس یا تیس صفحے تک کچھ بھی ہو سکتی ہے جس میں کسی بھی موضوع سے بحث کی جا سکتی ہے — جو اپنے متن یا اسلوب یا دونوں کے اعتبار سے شخصی ہوتا ہے — جس میں کس طرح کہا گیا اتنا ہی اہم ہے — بسا اوقات زیادہ اہم — جتنا کیا کہا گیا — جو انداز فکر یا انداز نظر یا انداز بیان کے اعتبار سے غیر سنجیدہ یعنی لائٹ ہوتا ہے — جس میں گہری بات بھی سہل اور سرسری انداز میں کہی جاتی ہے — جس میں عدم سنجیدگی اور لاابالی پن کی فضا پائی جاتی ہے — جس میں طنز اور مزاح کے عناصر جلی بھی ہو سکتے ہیں اور خفی بھی — جس کا مقصد قاری کو محظوظ کرنا بھی ہو سکتا ہے اور اسے سوچنے پر مائل کرنا بھی۔

انشائیہ کیا ہے؟

غلام جیلانی اصغر

موئیر کا ایک کردار عمر بھر نثر میں گفتگو کرتا رہا۔ لیکن اسے یہ معلوم نہ ہو سکا کہ نثر کیا ہوتی ہے۔ ادب کی بیشتر اصناف کا یہی المیہ ہے کہ جب کوئی شخص کسی صنف کی منطقی اور جامع تعریف کرنا چاہتا ہے تو وہ غیر متعلق باتوں کی بھول بھلیوں میں کھو جاتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ بات کرنے والے کا ذہن مروجہ نظریات سے اتنا مرعوب ہوتا ہے کہ وہ صنف کے داخلی مزاج کو بالکل نظر انداز کر دیتا ہے اور اساتذہ کی وضع کردہ تعریفوں کو اپنے لیے حرف آخر تسلیم کر لیتا ہے۔ اردو ادب میں شعر کی سب سے قدیم صنف غزل کی آج تک کوئی ایسی تعریف میری نظر سے نہیں گزری جو قطعی اور آخری ہو۔ قیس رازی سے لے کر کلیم الدین احمد تک غزل کے لغوی مفہوم کا اثبات یا استرداد کرتے رہے ہیں اور غزل اپنے مخصوص لہجہ اور مزاج کے مطابق تعریفوں سے بے نیاز ہو کر آگے بڑھتی رہی ہے۔ انشائیہ کی تعریف تو اور بھی مشکل ہے کیونکہ اس کا مزاج بنیادی طور پر مغربی ہے اور مغرب میں یہ صنعتی دور کی مصروف زندگی کا آئینہ دار ہے۔ مشرق میں اتنی انفرادیت تھی نہ اتنی مصروفیت کہ وہ انشائیہ کو صحیح طور پر اپنا سکے یا پروان چڑھا سکے۔ کچھ لوگ جو ایڈیسن سٹیلے اور اس کے ہم عصروں کے مضامین کے اصلاحی مضامین سے متاثر تھے انہوں نے سرسید کے کچھ مضامین پر انشائیہ کا گمان کیا۔ لیکن جب انہوں نے لیمب LAMB، LYND اور بنسن BENSON کے انشائیے پڑھے تو انہیں اپنے نقطہ نظر میں ترمیم کرنا پڑی۔ اب بھی ہمارے ہاں اکثر لکھنے والوں کا یہی خیال ہے کہ جو تحریر کسی خاص فریم ورک میں ٹھیک نہ بیٹھ سکے اسے انشائیہ کہہ دو۔ نظیر صدیقی کی کتاب "شہرت کی خاطر" ایسی ہی تحریروں کا مجموعہ ہے۔ ان تحریروں کو صاحب موصوف نے انشائیوں کے نام سے موسوم کیا ہے لیکن یہ تحریریں اپنے مزاج کے اعتبار سے انشائیہ کے اس مخصوص پیکر کے قریب نہیں آتیں جو لنڈ LYND، اے پی ہربرٹ یا چسٹرٹن CHESTERTON اور

ل A LOOSE SALLY OF THE MIND.

اردو میں ڈاکٹر وزیر آغا۔ مشتاق قمر۔ جمیل آذر اور ایک دو نوجوان انشائیہ نگاروں کی تحریروں میں ملتا ہے۔ یہ مزاج کچی ہے بچی جو غزل کا مزاج ہے۔ تیکھا، منفرد، شگفتہ اور مرکز گریز یعنی CENTRI FUGAL جانسن جو کہ ادب کا ذہین ترین نباض تھا اس مزاج کو ذہن کی آوارہ خرامی کہتا ہے اگر کوئی انشائیہ اول سے آخر تک ایک منطقی قید میں رہے تو آپ اسے فوراً نظر انداز کر کے کوئی اور مفید کام کریں۔ ایسا انشائیہ جواب مضمون کی حیثیت رکھتا ہے جو جواب آں غزل کے طور پر کیا گیا ہے یعنی اس کا مقصد وہی ہے جو میکالے کے تاریخی ESSAYS یا پوپ کی مشہور نظم AN ESSAY ON MAN کا ہے۔

ممکن ہے آپ اس تحریر سے یہ سمجھتے ہوں کہ میں انشائیہ کی وسعت کو محدود کر رہا ہوں۔ میرا مطلب یہ نہیں ہے بلکہ یہ کہ انگریزی میں ایسے ایک وسیع تر صنف کے لئے استعمال ہوا ہے۔ اور انشائیہ (ایسے) سے اتنی ہی مختلف ہے جتنی کہ حالی کی مسدس۔ انیس کے مرثیہ سے۔ حالانکہ ہیئت کے لحاظ سے دونوں ایک دوسرے سے مماثلت رکھتے ہیں انشائیہ میرے نزدیک ایک ایسی ادبی تحریر ہے جو اپنے انداز سے پہچانی جاتی ہے جگر نے انشائیہ کے متعلق ایک نہایت عمدہ شعر کہا ہے ؎

حسن وہی ہے حسن وہ ظالم ہاتھ لگائے ہاتھ نہ آئے

اگر سارا انشائیہ آپ کی گرفت میں آجائے تو یہ اس کی ناکامی کی دلیل ہے انشائیہ میں گریز کی کیفیت ہوتی ہے آپ جب ایک سرے سے اسے پکڑنا چاہتے ہیں تو دوسرا سرا آپ کی انگلیوں سے پھسل جاتا ہے۔ بقول بنسن BENSEN انشائیہ لکھنے والا کا شخصی روپ ہے یعنی جب لکھنے والا ہمکلامی کے عمل سے گذر رہا ہوتا ہے تو وہ دراصل انشائیہ تحریر کر رہا ہوتا ہے۔ اردو میں مجھے وزیر آغا کے انشائیوں میں یہ وصف نظر آیا ہے کہ ان میں خود کلامی کا عنصر غالب ہے ایسا لگتا ہے جیسے وزیر آغا تنہا بیٹھا ہوا اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہو۔ ان باتوں میں مٹھاس اور شگفتگی بھی ہے۔ غیر روایتی سوچ کا انداز بھی ہے۔ مرکز سے بھاگنے کی کوشش بھی ہے اور آخر میں مرکز کی طرف لوٹنے کا غیر شعوری عمل بھی۔ آپ کو یہی بات CHESTERTON کے مشہور انشائیہ "چاک کے ٹکڑے" میں ملے گی۔

اب میں کوشش کروں گا کہ انشائیہ کی کوئی مختصر تعریف کر دوں تاکہ ناقدین میری "تنقیدی بصیرت" کو موضوع گفتگو بنا سکیں۔ انشائیہ ایک ایسی نثری تحریر ہے جو اتنی ہی بے ربط ہوتی ہے جتنی کہ زندگی خود۔ اور جس طرح زندگی کے آخر میں حیاتیاتی وحدت وجود میں آجاتی ہے اسی طرح انشائیہ کے منتشر اجزا میں دیکھئے

ہی دیکھتے ایک وحدت تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ زندگی خود کئی اجزاء سے عبارت ہے۔ انشائیہ کی بھی یہی خوبی یا خصوصیت ہے یہ اجزاء فکری بھی ہوتے ہیں۔ اور جذباتی بھی یعنی انشائیہ سوچنے پر بھی مجبور کرتا ہے اور محسوسات کے وسیع تر امکانات بھی چھوڑ جاتا ہے۔ آپ جب انشائیہ ختم کرتے ہیں تو آپ کی سوچ کو ایک نیا اور غیر رسمی سا زاویہ مل جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے آپ سر کے بل کھڑے ہو کر دنیا کو دیکھ رہے ہیں اور آپ پر زندگی کی ایسی ابعاد منکشف ہو رہی ہوں جو اس سے پہلے آپ کے اندر کی آنکھ یعنی تیسری آنکھ سے پوشیدہ تھیں۔ آپ چاہیں تو پہاڑ کی کسی چوٹی سے بھی چیزوں کو دیکھ سکتے ہیں۔ اس صورت میں بھی اشیاء کا ایک نیا رخ آپ پر وا نشگاف ہو جائے گا۔

کچھ باتیں اگر انشائیہ کی زبان کے متعلق بھی ہو جائیں تو شاید یہ بحث ایک حد تک مکمل ہو جائے۔ زبان انشائیہ اور غزل کا خام مواد ہے اگر غزل میں زبان ذرا بوجھل ہو جائے تو غزل کا سارا تغزل مجروح ہو جاتا ہے۔ پھر آپ اس میں دنیا بھر کی عورتوں کی باتیں شامل کر دیں۔ غزل زمین کی پستی سے دو انچ بھی اوپر نہیں اٹھے گی۔ اس کی مثال آپ کو کئی ثقہ غزل گو شعراء میں مل جائے گی۔ ؎

نام لوں گا تو شرارت ہو گی

بس یہی بات ہے انشائیہ میں بھی۔ زبان اگر ذرا بوجھل یا ثقیل یا مدرسانہ ہو جائے تو انشائیہ سپاٹ ہو جاتا ہے۔ کیونکہ انشائیہ کی زبان ۔۔۔۔ فنی ریاضت کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ اس لئے کامیاب انشائیہ لکھنے والوں کی تعداد بہت کم رہی ہے اور غالباً رہے گی۔ مدتوں نثر کے خارزار میں آوارہ گردی کے بعد وہ FINESSE یا چابکدستی پیدا ہوتی ہے جو STYLE کہلاتی ہے اور یہی سٹائل انشائیہ کے صحیح کردار کو متعین کرتا ہے۔ دو چار مثالیں میرے اس موقف کو واضح کرنے میں مفید ثابت ہوں گی۔

"یوں بھی تقسیم کا وصف شاید عورت کی فطرت میں شامل ہے جس طرح دھرتی ایک بیج کو سینکڑوں میں تقسیم کر دیتی ہے اور درخت خود کو لاکھوں شاخوں اور پتوں میں بانٹ دیتا ہے، بعینہٖ عورت ازل سے اپنے گھر کو کمروں اور سامان کو پوٹلیوں میں تقسیم کرتی آئی ہے۔ یہی نہیں بلکہ عورت تو اپنے جسم کو بھی ٹکڑوں میں بانٹ دیتی ہے اور یہ ٹکڑے جو مہذب زبان میں "جگر کے ٹکڑے" کہلاتے ہیں عورت کے جسم، دامن اور ہینڈ بیگ سے چپٹے "اہرام مصر" کے سائے میں دگر دگر تک بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وزیر آغا ۔۔۔۔ سیاح

"یاد ایک ایسی سلگتی چنگاری ہے جس کے شعلے نثال ہونا مقدر ہو چکا ہے" بھول جاتے" میں سکون و

عافیت اور صبر و قرار کے تمام معتدل عناصر پائے جاتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ "بھول جانے" کی قوت کو پھلانگ جائے بغیر دائمی مسرت کا حصول ممکن نہیں۔ مشتاق قمر۔ بھول جانا

"شہرت ایک ایسی چڑیا ہے جو آپ کے ہاتھ سے پھدک جاتی ہے۔ لیکن گمنامی وہ پالتو بلی ہے جو آپ کے پہلو میں لمبی تان کر لیٹ جاتی ہے۔" مشتاق قمر۔ شہرت کی مخالفت میں

"کلاسیکی شاعر اور انشاء پرداز کچھ سوچ کر چپ ہو جانے کے نازک فن سے آشنا ہے۔ بالخصوص ان مقامات پر جہاں لطفِ گویائی کو لذتِ خموشی پر قربان کر دینا چاہیئے۔ وہ اس جاوداں پیہم رواں، ہر دم جواں زندگی کو وقت کے پیمانوں سے نہیں ناپتا اور سن و سال کی الجھنوں میں نہیں پڑتا۔ چنانچہ یہ صراحت نہیں کرتا کہ جب مصر کو انطونی اور انطونی کو قلوپطرہ نے تسخیر کیا تو اس گرم و سرد چشیدہ ملکہ کی کیا عمر تھی۔" مشتاق یوسفی۔ سنہ

"ایک صاحب کی نیم پلیٹ برسوں میرے زیر مطالعہ رہی۔ میں نے ان کی پلیٹ کی "سطح مرتفع" پر کئی انقلابات زمانہ دیکھے۔ ان خارجی انقلابات کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت کے بارے میں میری رائے میں بھی خوشگوار تبدیلیاں آتی رہیں۔ اب نیم پلیٹ پر نہ تو طویل و سالانہ القابات تھے اور نہ خاندانی جاہ و حشمت کا دمدمہ اور نہ شوخ اور سجے کیلے رنگ و روغن کی تہ۔ بس صاف و شفاف سطح پر ننھا سا مختصر نام "ف۔م" مرقوم تھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اب انہوں نے تمام رسمی اور رجسٹری لوازم سے ایک ذہنی اور روحانی کرب کے بعد نجات حاصل کر لی تھی اور اب وہ فقر و غنا، عزم و استقلال اور انانیت کی معراج پر پہنچ گئے تھے۔ چنانچہ اب میرے دل میں ان کے لئے محبت اور عقیدت کے پھول ہیں جن کا علم انہیں آج تک نہیں ہوا۔

جمیل آذر۔ نیم پلیٹ

"موسیقار نے آہستہ سے کوئی نغمہ چھیڑا۔ میں چونک پڑا۔ شور اور ہنگامے اور انتشار اور تصادم میں یہ کیسی لطیف سی کیفیت تھی جس نے ایک رنگین مچھلی کی طرح تالاب کی نیلی سطح سے جست بھری تھی اور ذہن کی تاریکی میں اجالے کی ایک لکیر سی کھینچ کر دوبارہ تالاب میں غوطہ لگا گئی تھی۔ دفعتاً موسیقار کے لبوں سے ایک بول نکلا اور سنہری مچھلی کی طرح لپک کر غائب ہو جانے کے بجائے ایک مجسم کیفیت، ایک ہزار رنگ تصویر کی طرح نگاہوں کے سامنے پھیلنے لگا۔

اس بول میں کوئی لفظ، کوئی اشارہ، کوئی علامت موجود نہیں تھی۔ ہر طرح کے سہارے، لبادے اور نقاب سے بے نیاز، یہ جذبے کی برہنہ صورت تھی۔ جو میرے سامنے مجسم ہو کر آ گئی تھی۔

وزیر آغا — اجنبی دیار میں

یہ مثالیں میں نے مختلف انشائیوں کے پیکر سے الگ کر کے اپنے موقف کی حمایت میں آپ کے سامنے پیش کی ہیں ممکن ہے، ناقدین کے اس فعل سے آپ مطمئن نہ ہو سکیں کیونکہ انشائیہ اور انشا دبی یک لیا ORGANIC تعلق ہے کہ اس کی نشاندہی تو کی جا سکتی ہے لیکن اس سے جمالیاتی حظ اٹھانے کے لئے یہ ضروری ہے کہ انشائیہ بطور ایک کل کے دیکھا جائے۔ اور پڑھا جائے اس ضمن میں پھر اپنے مرکزی خیال کی طرف لوٹتا ہوں کہ جس طرح غزل میں جذبہ اور زبان کو الگ الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا اسی طرح انشائیہ کو بھی زبان۔ جذبہ استدلال (اگر کوئی ایسی چیز انشائیہ میں موجود ہوتی ہے) کو ایک تحلیلی کیفیت میں نہیں دیکھا جا سکتا ہے اور انشائیہ ان سارے اجزاء کو مربوط اور تبدیل کرنے کے لئے CATALYST کا کام دیتی ہے اگر یہ CATALYST کمزور ہو تو سارے اجزا منتشر ہو کر رہ جاتے ہیں۔ چنانچہ یہی المیہ کچھ انشائیہ نگاروں کے ساتھ ہوا ہے کہ کہیں طنز ابھری اور کہیں مزاح، کہیں فلسفہ اور استدلال، اور انشائیہ ان اجزا کے بوجھ تلے دب کر اپنا تشخص کھو بیٹھا۔ کامیاب انشائیہ نگار اس وقت جنم لیتا ہے جب وہ باہر اور اندر کی کائنات میں مکمل آہنگ پیدا کر لیتا ہے اور پھر ایک تخلیقی لمحہ میں انکشاف ذات کے پُر اسرار عمل سے گذر کر آپ کے سامنے اس کامیڈین فلاسفر کی طرح آ جاتا ہے جو بیک وقت ہنس بھی رہا ہوا اور رو بھی اور ساتھ ساتھ آپ کے شخصیت کے نا ہموار پہلوؤں کی طرف اشارہ بھی کرتا جائے۔ وہ نہ تو مسخرا ہے اور نہ ہی ملنگ۔ بلکہ اس کی شخصیت میں ایک SOCIAL REASONADLENGSS ہوتی ہے میں اس ترکیب کو اردو میں نہیں ڈھال سکتا۔ آپ ہی اچھا سا رکھ لیں اپنے دلوانے کا نام۔

انشائیہ

سعد اللہ کلیم

میں انشائیہ پر کوئی باقاعدہ تنقیدی مضمون لکھنے کا ارادہ نہیں رکھتا۔ کیونکہ میں اس ادبی نظریے کا قائل ہوں کہ کسی صنف کا اچھا نقاد وہی شخص ہو سکتا ہے جو اس کے تخلیقی مراحل سے بھی گزر چکا ہو۔ اردو ادب میں ایسے لوگ موجود ہیں۔ البتہ ایک عام قاری کی حیثیت سے اپنے تاثرات کا اظہار کرنے میں کوئی ہرج نہیں۔ میں سوچتا ہوں کہ انشائیہ جو ایک جدید اور دلچسپ صنفِ ادب ہے۔ اس کی ترقی و ترویج کی رفتار اتنی سست کیوں ہے؟ لے دے کے دو تین نام ایسے ہیں جو سنجیدگی اور باقاعدگی سے اس غیر سنجیدہ اور بے قاعدہ صنف کو آگے بڑھانے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ غیر سنجیدہ اور باقاعدہ کہہ کر مجھے انشائیے کی تنقیص منظور نہیں۔ بلکہ اس کے مزاج کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے کیونکہ بادی النظر میں یہ ایک ایسی ہلکی پھلکی اور نازک صنف ہے کہ سنجیدگی کی تہ میں کچھ سنجیدہ مقاصد کارفرما ہیں۔ اور اس کی بے قاعدگی کے پیچھے بہر حال کچھ قاعدے اور اصول ہیں اور ان اصولوں اور قاعدوں کو نظر انداز کر کے انشائیہ لکھنے والا اس کی حدود میں قائم نہیں رہ پاتا۔ مجھے اندیشہ ہے کہ کہیں صنفِ ادب کے بہت نازک اور پیچیدہ قواعد و ضوابط ہی اس کی ترقی و ترویج میں حائل نہ ہوں۔ اصول کی بات ہے کہ جب ہم تخلیق کار اصول و قواعد کا بھاری بوجھ رکھ دیتے ہیں تو اس کی رفتار وہ نہیں رہتی جو عام حالات میں ہونا چاہیئے۔ نئے لکھنے والے بہت کم ایسی نازک صنف کو چھونے کی جرأت کرتے ہیں۔ اور ظاہر ہے جب تک کسی صنف کو نیا خون نہ ملتا رہے وہ محض ایک اہل کمال کی کوششوں سے آگے نہیں بڑھتی۔ یہ تو واقعہ اس میں شک نہیں کہ انشائیہ کی خیر خواہی میں مرتب ہونے اور ہوتے چلے گئے تاکہ انشائیہ دوسری اصناف میں جو اس کے ساتھ بہت قریبی مماثلت رکھتی ہیں مل جل کر اپنی انفرادیت کھو نہ بیٹھے۔

بعض بعض دوسری اصناف کے ساتھ قریبی مماثلت، انشائیے کی راہ میں ایک اور رکاوٹ ہے، مثلاً غیر سنجیدہ شخصی مضامین۔ طنزیہ اور مزاحیہ مضامین افسانہ اور خاص طور سے جدید تر افسانہ۔ شعور کی رو (STREAM OF CONSCIOUSNESS) موخر الذکر اردو میں زیادہ مقبولیت حاصل نہ کر سکی۔ لیکن بعض ناولوں اور کہانیوں میں اس کو استعمال کیا گیا ہے اور اب بھی کیا جا رہا ہے۔ اس لئے یہ اردو ادب میں متعارف ضرور ہے۔ ان اصناف ادب میں سے ایک آدھ کو چھوڑ کر باقی تمام اپنی ساکھ بنا چکی ہیں۔ خاص طور سے افسانہ اور مزاح تو کچھ زیادہ ہی مقبول ہیں۔ میرے خیال میں پڑھنے والے لوگوں میں اصنافِ ادب کے حوالے سے الگ الگ حلقے نہیں ہوتے۔ بلکہ سب لوگ کم و بیش سب اصناف پڑھتے ہیں۔ البتہ بہت آہستہ آہستہ ان سب ملی جلی چیزوں میں سے بعض کے ساتھ اپنے مزاج اور حالات کے مطابق خصوصی پسند وابستہ کر لیتے ہیں۔ ہمارے ملک کے مجموعی اقتصادی حالات بھی قاری کی حد تک ادب میں تخصیص کے متحمل اور موافق کبھی نہیں رہے ایک غریب ملک کا آدمی جو پانچ سات بشرطیکہ پرچہ نکالنے والے کے دل میں خدا کا خوف ہو، ورنہ بیس پچیس بلکہ تیس پینتیس روپے خرچ کر کے جو پرچہ خرید لاتا ہے اس سے پورا پورا فائدہ اٹھانے کی خاطر مختلف اصناف نظم و نثر تو کیا اشتہار تک پڑھ جانا چاہتا ہے اس طرح ادب کی مختلف اصناف کو ایک دوسرے سے سخت مقابلہ کرتے ہوئے پڑھنے والوں میں اپنے خصوصی مداحوں کا حلقہ بنانا پڑتا ہے۔ اس مقابلے میں پہلے سے مقبول اصناف کو ایک طرف دھکیل کر آگے بڑھنا صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ ادب پڑھنے والے عام آدمی کو اہمیت دی جائے۔ مانا کہ ادب ادیب کے خون جگر سے وجود میں آتا ہے مگر پڑھنے والا بھی اس پر وہی حکم رکھتا ہے جو پودے کی نشوونما میں دھوپ اور ہوا کا ہے اس طرح کوئی بھی صنف ادب اس وقت تک اپنی ساکھ پیدا نہیں کر سکتی جب تک کہ وہ اپنے اندر پہلے سے مقبول اصناف کی تمام تر تو نہیں تو کچھ نہ کچھ دلچسپیوں کو سموتے ہوئے کچھ انوکھی دل کشی بھی پیدا کرے۔ جب میں پڑھنے والے کی اہمیت کی بات کرتا ہوں تو میرا مطلب یہ نہیں کہ لکھنے والا بالکل فرمائشی ہو کر رہ جائے۔ لیکن دو چار دس قدم قاری کے ساتھ چل کر ہی وہ اسے اپنے اعتماد میں لے سکتا ہے انشائیے میں دیگر اصناف کی دلکشیوں کو اپنے اندر سمو سکنے کے علاوہ قاری کو بازو میں بازو ڈال کر بے تکلفی سے اپنے ساتھ لے چلنے کا حوصلہ موجود ہے اور اس کی یہ خوبی بڑی امید افزا ہے لیکن اس وقت

لہ یہ صنف اپنے ابتدائی دور میں ہے اسے اپنی اس خوبی کو کچھ زیادہ ہی بروئے کار لانا پڑے گا۔ کہانی کا چسکا رکھنے والوں کو وہی چسکا اور مزاح کا چٹخارہ رکھنے والوں کو وہی چٹخارہ دیتے ہوئے انشائیہ کو کیسے انشائیہ رکھا جا سکتا ہے۔ یہ انشائیہ نگار کو سکھایا پڑھایا نہیں جا سکتا۔ اس کے اندر کا تخلیق کار ایسے مقامات پر خود اس کو راستہ دکھلائے گا اور اگر تخلیق کے اس لمحے میں انشائیہ نگار کا تنقیدی شعور جاگتا رہا تو خود بخود اس کے اندر سے کچھ اصول ابھریں گے اور غالباً صحیح اصول وہی ہوتے ہیں جو کسی صنف کے اندر سے ابھریں۔

مجھے یہ صورت حال بڑی خطرناک لگتی ہے کہ نو وارد انشائیہ نگاروں کا جدید افسانہ نگاروں کا افسانہ بڑی تیزی سے ایک دوسرے کی طرف بڑھ رہے ہیں یہ خطرہ اس وقت اور بھی زیادہ ہو جاتا ہے جب بیک وقت ایک ہی آدمی انشائیہ بھی لکھتا ہے اور افسانہ بھی۔ ایسے جدید اور جدید تر افسانے جن میں شعور کی رو کو برتا جا رہا ہے اور علامتوں کے مفہوم کو شعور کی روشنی سے نکال کر تحت الشعور بلکہ لاشعور کے اندرونی گپھاؤں میں دھکیل دیا گیا ہے اور اسی طرح انشائیہ کہ اس میں بھی "شعور کی رو" کا عمل دخل موجود ہے۔ اس مشترک اساس کی بنا پر ایک دوسرے کے قریب تر آتے جا رہے ہیں۔ البتہ انشائیہ میں شعور کی رو کو اس فرق اور احتیاط کے ساتھ برتا جاتا ہے کہ موضوع کا مرکزی نقطہ نظروں سے اوجھل نہ ہونے پائے جبکہ عام طور پر شعور کی رو میں مقرر موضوع اگر قدرتی انداز سے ثانوی خیالات کے ہجوم میں اوجھل ہوتا ہے تو اسے اوجھل ہونے دیا جاتا ہے اور تھوڑی دور آگے جا کر اس کا دوسرا سرا پکڑ لیا جاتا ہے۔ اس میں ثانوی خیالات درخت کی گھنی شاخوں اور ہرے بھرے پتوں کی طرح ہیں کہ کبھی وہ اپنی مستی میں موضوع کے تنے کو پوری طرح ڈھانپ بھی لیتے ہیں۔ لیکن اگر پڑھنے والا ان شاخوں اور پتوں کو ایک طرف کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو تو تنا بہر حال اس کو موجود ملتا ہے انشائیہ نگار نے اپنے قاری کی ذہنی سطح کا اتنا لحاظ ضرور رکھا ہے۔ ایسے انشائیے میں ثانوی خیالات کی بھیڑ بھاڑ کے اندر سے اصل موضوع ڈھونڈنا نہیں پڑتا موضوع سامنے رہتا ہے اگرچہ کچھ دور چلا جاتا ہے یہاں تک کہ ذرا سا نقطہ رہ جاتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ قریب آنے لگتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنے مضمون "انشائیہ کی پہچان" میں انشائیے کے اندر تخیل کی اس کارفرمائی کو فضا میں بلند ہوتے ہوئے کبوتر کی پرواز سے مماثلت دے کر سمجھنے میں بڑی آسانی پیدا کر دی ہے۔ ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ خیال ایک پتنگ کی صورت کتنی ہی بلندیوں میں پرواز کر جائے مگر اس کی

دُور ہر حال میں انشائیہ نگار کے ہاتھ میں رہتی ہے۔ STREAM OF CONSCIOUSNESS اور انشائیے کے مابین اس فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے بھی میں سمجھتا ہوں کہ انشائیہ نگار کسی وقت بھی "شعور کی رَو" کی حدود میں داخل ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ان دونوں میں ایک اور مشترک اساس بھی قابلِ غور ہے۔ بشرطیکہ پہلے سے ہم یہ طے نہ کر لیں کہ انشائیہ کا تعلق شعور کی محض اوپری سطح سے ہے اگر یہ شرط موجود ہے تو انشائیہ ایک طرح کی بے تہی اور سطحیت کا شکار بھی ہو سکتا ہے اور شگفتگی کی شرط کے ساتھ مزاحیہ مضمون اور اس شرط کو ہٹا کر سنجیدہ مضمون کی حدود میں نکل آتا ہے۔ انشائیے کو گہرائی کی جہت سے اسی صورت میں آشنا کیا جا سکتا ہے کہ انشائیہ نگار کو نیم شعوری دھندلکوں میں اتر کر ضمنی خیالات سے کھیلنے دیا جائے۔ محض فلسفیوں کے نام لکھ دینے سے اس میں گہرائی یا وزن پیدا نہیں ہوتا۔ اگر یہ بات درست ہے کہ انشائیے کی خوبی شعور کی تیز روشنی میں رہنا نہیں بلکہ تحت الشعور کے دھندلکوں میں غوطہ مار کر شعور کی سطح پر ابھرنا ہے اور مجھے یہ بات قیاس قرین لگتی ہے تو پھر اس کی قربت "شعور کی رو" STREAM OF CONCIOUSNESS کے ساتھ اور بھی ناگزیر ہو جاتی ہے۔ میرے نزدیک انشائیہ یوں بھی نیم شعوری کیفیات سے بچ نہیں سکتا کہ انشائیہ نگار اپنے موضوع کو نظر میں رکھنے کے باوجود اس کو اپنے آپ پر اتنا سوار نہیں کرتا کہ اس کا اندازِ نظر OBJECTIVE ہو کر رہ جائے۔ انشائیہ غالباً اسی بنا پر SUBJECTIVE کے زمرے میں آتا ہے کہ اس میں موضوع کو فاصلوں کی دھند میں کھو جانے دیا جاتا ہے۔ جوں جوں موضوع کے خد و خال دوری کی وجہ سے مبہم ہوتے چلے جاتے ہیں۔ انشائیہ نگار کی شخصیت کے داخلی زاویے اس خلا کو پُر کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس کی قوتِ متخیلہ بروئے کار آ کر اس کے داخل کو موضوع کی خارجیت پر غالب کر دیتی ہے۔ یہاں سے وہ مقام بہت قریب آ جاتا ہے جہاں سے انشائیے کا رشتہ شعور کی بجائے تحت الشعور سے جڑ جانے یہی وہ تحت الشعوری صورت حال کی تصویر کشی ہے جو جدید افسانہ نگار کی علامتوں کو معانی عطا کرتی ہے اور خیال کی رَو کے خارجی بکھراؤ میں اندرونی ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔ اس نازک مقام پر لکھنے والے کے لئے شعور کو جگائے رکھنا آسان نہیں۔ اگر ہم انشائیہ نگار کو اس غنودگی سے نکالنے کے لئے اسے کچی نیند جگا دیں تو اس کے فن پر ہر طرح کی آمد نو حملہ آور ہو سکتی ہے اور اگر اس کو ذرا اونگھنے کا موقع دیں تو وہ انشائیہ کی حدود سے خارج ہو سکتا ہے کہ انشائیہ میں نیم شعوری دھندلی کیفیت میں شعور کی روشنی کی ہلکی سی

کرن کا موجود رہنا بہر حال ضروری ہے غرضیکہ یہ جاگتے میں سو جانا اور سوتے میں جاگتے رہنا اپنی جگہ ایک خاصا پیچیدہ مسئلہ ہے۔

اسی طرح انشائیہ اور مزاح ایک دوسرے کے اتنے قریب ہیں کہ ان میں سوائے اس کے کوئی حدِ فاصل قائم کرنا ممکن نہیں کہ انشائیہ نگار کا مقصد مزاح نہیں بلکہ مزاح اور ظرافت مقصد کے حصول کا ایک وسیلہ ہیں۔ جب کہ مزاح نگاری میں مزاح خود ایک مقصد کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن اگر کوئی یہ کہے کہ انشائیہ اور مزاح دونوں کا مقصد دراصل پڑھنے والے کو مسرت بہم پہنچانا ہے اس لحاظ سے دونوں کا مقصد ایک ہے تو ہم اس کو جھٹلا نہیں سکتے۔ اگر یہ بات درست ہے تو مزاح اور انشائیہ میں فرق صرف مسرت کی مقدار کا ہوا نہ کہ نوعیت کا۔ زیادہ سے زیادہ طریقۂ کار کا فرق ہو سکتا ہے۔ یہ طریقۂ کار کا مسئلہ پھر اپنی جگہ ایسا ہی پیچیدہ ہے۔ بیشتر انشائیہ نگاروں کے اندر ایک مزاح نگار چھپا بیٹھا ہوتا ہے اور کبھی کبھی تو اتنی طویل چوکڑی بھرتا ہے کہ آسانی سے پہچانا جا سکتا ہے۔ فرض کیجئے ایسا نہیں ہے اور ہم یہ چاہتے ہیں کہ انشائیہ اور مزاح ایک دوسرے سے الگ رہیں تو ہمیں مسرت بہم پہنچانے کے فریضے کو انشائیہ کے بنیادی فرائض سے الگ کر کے اسے اس کی محض ایک ضمنی خوبی سمجھنا ہوگا۔ بشرطیکہ "مسرت" سے مراد عام خوشی ہو جس کا اظہار ہم قہقہہ لگا کر، ہنس کر یا مسکرا کر کرتے ہیں لیکن اگر اس لفظ کو ایک طرح کے داخلی انشراح کے معانی میں پایا گیا ہے اور اس سے مراد پڑھنے والے کو داخلی گھٹن سے نجات دلانا ہے تو پھر ارسطو کے "کتھارسس" کا مسئلہ بھی قابلِ غور ہے جس کے سلسلے میں المیہ بڑا اہم رول ادا کرتا ہے۔

انشائیے کا ایک مقصد اور میرے نزدیک اہم ترین مقصد زندگی کے غیر اہم پہلوؤں کی اہمیت کو اجاگر کر کے یکسانیت میں تنوع کا احساس دلانا ہے آج کے پڑھے لکھے انسان کا ایک المیہ یہ ہے کہ وہ چھوٹی اور غیر اہم چیزوں سے خوشی اکتساب کرنے کی صلاحیت کھو بیٹھا ہے جو ہمیں نہیں ملتا ہم ساری زندگی اس کے لئے ایڑیاں رگڑتے گذار دیتے ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جو ہمیں میسر ہے اس سے بھی فائدہ نہیں اٹھا سکتے۔ انشائیہ ہم کو تھوڑی دیر کے لئے اس معصوم بچے کی سطح پر لے آتا ہے جو سنگریزوں سے جھولی بھرے اتنا خوش ہے کہ کوئی شہنشاہ جواہرات کے ڈھیر پر کھڑے ہو کر بھی اتنا خوش نہیں ہو سکتا۔ انشائیہ اس مقصد کے حصول کے لئے بڑی اہم خدمات انجام دے رہا ہے اور

مزید دے سکتا ہے اگر وہ ایسا کرنے میں کامیاب ہو جائے یہ اس مشینی اور سائنسی صدی پر اس کا بہت بڑا احسان ہے۔

ہمیں انشائیے کو مقبول بنانے کے سلسلے میں یہ مد نظر رکھنا ہوگا کہ اس کا مقابلہ محض سنجیدہ مضمون نویسی سے نہیں ہے۔ سنجیدہ مضمون پڑھنے والوں کی اور لکھنے والوں کی تعداد تو انگلیوں پر گنی جا سکتی ہے۔ انشائیہ کے خطرناک مدمقابل افسانہ اور مزاح ہیں دیکھنا یہ ہے کہ انشائیہ کہاں تک ان کے مقابلے میں پُردم رہتا ہے اگر وہ پُردم بھی ہے اتنی قدرتی لچک کو برقرار رکھنے کا بھی تہیہ کئے ہوئے ہے اور قواعد و ضوابط سے کبھی مرعوب نہ ہونے کا اس نے عزم کر رکھا ہے تو اسے یقیناً خطرہ افتاد نہیں۔ کچھ لوگ ادب کو فائدے اور معلومات میں اضافے کے لئے پڑھتے ہیں۔ کچھ لوگ ادب سے محض لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں۔ کچھ لوگ اپنے آپ کو بھول جانے کے لئے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں جب کہ کچھ لوگ اپنے آپ کو پا لینے کے لئے ادب کی طرف رجوع کرتے ہیں کیا انشائیہ ان سب طرح کے لوگوں کو اپنے ساتھ رکھ سکے گا؟ یا ان میں سے اکثریت کو وہ کچھ دے سکے گا جو وہ چاہتے ہیں اور پھر غیر محسوس طریقے سے ان کو یہ بھی سکھا سکے گا کہ انہیں کیا چاہنا چاہیئے۔ ان سوالوں کا جواب آنے والا وقت ہی دے سکے گا۔ اور شاید انشائیہ کی ترقی و ترویج کا بہت کچھ انحصار اسی جواب پر ہے۔

پاکستانی صحافت کا ایک جائزہ

ڈاکٹر عبدالسلام خورشید

ایشیا کی تمام برطانوی نوآبادیات میں مطبوعہ صحافت کا آغاز نوآبادیاتی مزاج اور ضروریات کے مطابق ہوا برصغیر پاک و ہند میں سب سے پہلے انگریزی کے اخبارات نکلنا شروع ہوئے جو یہاں پر آباد یورپی باشندوں کی ضرورت پوری کرتے تھے۔ اس کے بعد عیسائی مشنریوں نے مقامی زبانوں میں بھی اخبارات جاری کئے جن سے زیادہ تر تبلیغ کا کام لیا جاتا تھا۔ اور مخالفین کے حملوں کے جواب دیئے جاتے تھے۔ جنوبی ایشیا میں تقریباً نصف صدی تک حکومت کی طرف سے مختلف پابندیوں کے نتیجے میں صحافت کی نشو نما رکی رہی۔ ۱۸۳۵ء میں پریس ایکٹ نافذ ہوا۔ جس کے تحت اخبارات کو کچھ آزادی نصیب ہوئی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ برصغیر میں لیتھو طباعت کی بنیاد پڑ گئی اور اردو کو نچلی سطح پر عدالتوں کی زبان بنا دیا گیا۔ یہ تبدیلی اردو صحافت کے لئے نیک فال ثابت ہوئی۔ اور برصغیر میں اردو کے متعدد اخبارات شائع ہونے لگے مطبوعہ اخبارات نے تعلیم اور علم و ادب کو فروغ دیا۔ ان میں مقامی خبریں بھی شائع ہوتی تھیں۔ اور علاقائی حالات بھی لکھے جاتے تھے اس کے علاوہ معاصر انگریزی اخبارات سے غیر ملکی خبریں اور دوسرے ملکوں میں ہونے والی سائنسی ترقی کے واقعات نقل کر کے اردو اخبارات میں شائع کر دیئے جاتے تھے۔

اردو اور دوسری زبانوں میں شائع ہونے والے اخبارات رائے عامہ کی عکاسی تو ضرور کرتے تھے۔ لیکن وہ عام طور پر غیر ملکی رنگ میں رنگے ہوتے تھے۔ جب ۱۸۵۷ء میں قومی جدوجہد آزادی ناکام ہو گئی۔ اور بہادر شاہ ظفر پر مقدمہ چلا تو عدالت میں برطانوی وکیل نے دلائل پیش کرتے ہوئے کہا کہ اخبارات اور بادشاہ کی ملی بھگت سے ہی برطانوی حکومت کے خلاف بغاوت نے جنم لیا۔ اس بیان کو صرف اس حد تک تسلیم کیا جا سکتا ہے کہ بعض اخبارات جرأت و بیباکی میں بہت آگے نکل گئے تھے جس سے برطانوی حکومت کو خطرہ محسوس ہونے لگا۔ تاہم اخبارات کا مجموعی رویّہ معتدل تھا۔ خاص طور پر مقامی زبانوں میں شائع ہونے والے اخبارات کا طرز عمل نرم تھا۔ یہ اخبارات زیادہ تر ہفت روزہ تھے۔ ان کی مجموعی اشاعت پانچ ہزار سے کچھ زیادہ تھی اور پورے برصغیر میں ان کے قارئین کی تعداد بھی پچاس ہزار کے لگ بھگ تھی۔

برصغیر میں مقامی زبانوں میں شائع ہونے والے اخبارات پہلے ہی بہت کمزور تھے۔ ۱۸۵۷ء کی تحریک آزادی کی ناکامی کے بعد مسلمانوں کی ادارت میں شائع ہونے والے بیشتر اخبارات نے دم توڑ دیا۔ برصغیر میں بامقصد اور اصلاحی صحافت کی بنیاد سر سید احمد خان نے ڈالی۔ ان کی سرپرستی میں شائع ہونے والا اخبار "تہذیب الاخلاق" "سائنٹفک سوسائٹی میگزین" "اجو دو زبانوں میں شائع ہوتا تھا معاشرے میں ایک ایسی صحافت کی بنیاد ثابت ہوئے۔ جس نے اسی پیشے کو ایک ادارے کی حیثیت سے روشناس کرایا۔ اخبار نویسی کو نفع بخش کاروبار کے طور پر ترقی دینا سر سید احمد کا نصب العین نہیں تھا۔ وہ برصغیر کے لوگوں خاص طور پر مسلمانوں کے لئے اصلاح کا پیغام لے کر آئے تھے۔

۱۸۵۷ء کے بعد برصغیر کے مسلمانوں کے حوصلے پست ہو چکے تھے۔ سر سید احمد خان ان کے اندر نیا جذبہ اور نئی روح پھونکنا چاہتے تھے۔ وہ مسلم معاشرے میں ایک ثقافتی انقلاب لانا چاہتے تھے۔ ان کا نصب العین یہ تھا کہ برصغیر کے مسلمانوں کو دقیانوسی خیالات سے نجات دلا کر اسلام کی اصل روح سے سرشار کیا جائے۔ چنانچہ انہوں نے اپنے مجلوں کے ذریعے اسلام کو ایک حقیقت پسند اور سائنسی مذہب کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے اپنے قارئین کو مغربی تہذیب کی ترقی اور اس کے اسباب سے آگاہ کیا۔ انہوں نے مسلمانوں پر زور دیا کہ وہ جدید سائنسی علوم سیکھیں اور اپنے عظیم اور شاندار ماضی کی قدروں کو اجاگر کریں۔ اور اپنی زندگیوں کو اسلامی سانچے میں ڈھالیں۔ سر سید احمد خان نے مسلم معاشرے میں تعلیمی، ثقافتی، سماجی اور ادبی انقلاب لانے کے لئے مسلسل اور انتھک جدوجہد کی مختصر یہ کہ سر سید کے دونوں اخبارات کو علی گڑھ تحریک کے ترجمان کی حیثیت حاصل رہی۔ اگرچہ ان کی اشاعت کچھ زیادہ نہ تھی لیکن یہ مؤثر اخبارات تھے۔ کیونکہ ان کے قارئین با اثر، دانشور اور صاحب الرائے افراد پر مشتمل تھے۔ برصغیر میں دوسرے ہمعصر اخبارات پر بھی ان رسالوں کا گہرا رنگ چھایا ہوا تھا۔۔

بیسویں صدی کے شروع میں کئی اور اخبارات پروان چڑھے۔ انہوں نے بھی سر سید کی تاریخ سے متاثر ہو کر قوم کی اصلاح کی پالیسی جاری رکھی ان میں تین انگریزی اور تین بنگالی ہفت روزے اور ایک سندھی زبان کا رسالہ شامل تھا اس کے علاوہ ایک روزانہ اردو اخبار بھی شائع ہوتا تھا۔ خواتین اور بچوں کے لئے بھی کئی رسالے شائع ہوئے۔

سر سید کی تحریک کا ایک اثر یہ ہوا کہ اخبارات میں سیاست کا رنگ بہت کم دیکھنے میں آتا تھا اور ان میں شائع ہونے والا بیشتر مواد اصلاحی اور تعلیمی ہوتا تھا۔ انہوں نے مسلمانوں کو مغربی طرز تعلیم سے روشناس کرانے اور مسلم معاشرے کی اصلاح اور جدید بنیادوں پر مذہب کی تبلیغ و اشاعت اور بامقصد ادب کے فروغ کے لئے کام کیا۔ ان اخبارات نے سرکاری اداروں میں مسلمانوں کی مناسب نمائندگی کے لئے اہم کردار ادا کیا۔ وہ عالم اسلام کے معاملات میں بھی کچھ نہ کچھ دلچسپی لیتے

لگے۔ بیسویں صدی کے شروع میں بنگال کی تقسیم کی منسوخی اور مسلم اکثریت کی حیثیت سے مشرقی بنگال کے صوبے کے خاتمے، کانپور میں مسلمانوں کے قتل عام اور اس قسم کے دوسرے واقعات نے مسلمانوں میں ہل چل مچا دی اور برصغیر میں نئی پرجوش اور معاندانہ صحافت کو جنم دیا۔ ان حالات میں جو مسلمان صحافی منظر عام پر آئے ان میں حسرت موہانی کا "اردوئے معلیٰ" ادب میں کلاسیکی روایات اور سیاست میں انقلابی فکر کا آئینہ دار تھا۔ ابوالکلام آزاد کے "الہلال" کو مسلمانوں میں بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ محمد علی جوہر آکسفورڈ کے گریجویٹ تھے انہوں نے انگریزی اخبار "کامریڈ" نکالا جو جدید افکار کے حامل دانشوروں میں پڑھا جاتا تھا۔ مولانا ظفر علی خان نے اردو میں روزنامہ "زمیندار" جاری کیا۔ وہ علی گڑھ کے فارغ التحصیل تھے ان کے قلم نے عام لوگوں کے فکر و عمل کو بے حد متاثر کیا۔ یہ تمام مسلمان صحافی اتحاد بین المسلمین کے داعی تھے وہ عالم اسلام کا استحکام چاہتے تھے اور نو آبادیاتی نظام کے سخت مخالف تھے ان میں ابوالکلام آزاد کے سوا باقی تمام صحافی مفکر اور دانشور دو قومی نظریے میں یقین رکھتے تھے۔

پہلی جنگ عظیم شروع ہوئی تو ۱۹۱۰ء میں پریس ایکٹ نافذ کیا گیا جس کے نتیجے میں متعدد اخبارات بند ہو گئے جنگ ختم ہوئی تو سیاسی افق پر متعدد نئے اخبارات ابھر آئے انہوں نے تحریک خلافت کے حق میں رائے عامہ ہموار کی اور عدم تعاون کی تحریک کی حمایت کی جس کا انہیں خمیازہ بھی بھگتنا پڑا۔ برصغیر کی سیاسی تاریخ کے اس مرحلے میں مسلمانوں کے کئی نئے اخبارات جاری ہوئے اور جلد ہی ان میں تعاون اور اجتماع کا رجحان بھی پیدا ہونے لگا کچھ اخبارات غیر مشروط طور پر کانگریس کی حمایت کرنے لگے تاہم اخبارات کی اکثریت نے مسلم لیگ کی حمایت شروع کر دی۔ ان دنوں قائد اعظم محمد علی جناح نے آزادی کی جنگ میں حصہ لینے کے لئے مشہور چودہ نکات پیش کئے تھے مسلمانوں کے جن اخبارات نے ان شرائط کی حمایت کی ان میں لاہور کا مسلم آؤٹ لک "انقلاب" اور "سیاست" دہلی کا "وحدت" اور "الامن" بمبئی کا "خلافت" لکھنؤ کا "حق" اور "ہمدم" اور کلکتہ کا "عصر جدید" شامل تھا۔

تحریک پاکستان کے آخری دور میں مسلمانوں کا ایک انگریزی کا اخبار "ڈان" جاری ہوا جس کی بنیاد قائد اعظم محمد علی جناح نے رکھی۔ کلکتہ سے "مارننگ نیوز" اور لاہور سے "ایسٹرن ٹائمز" نکلا۔ بعد میں لاہور سے "پاکستان ٹائمز" جاری ہوا۔ اس کے علاوہ مدراس، بمبئی، الٰہ آباد، کراچی، لاہور، اور پشاور سے کئی نئے ہفتہ وار رسالے بھی نکلے۔ نئے جاری ہونے والے اخبارات میں "نوائے وقت" کا نام قابل ذکر ہے۔ ان اخبارات نے پرانے اخبارات کے ساتھ مل کر تحریک پاکستان کو آگے بڑھانے اور کامیابی سے ہمکنار کرنے میں بڑی مدد دی۔ جس کے نتیجے میں پاکستان معرض وجود میں آیا۔

برصغیر کی تقسیم کے بعد پاکستان اور بھارت کے درمیان بڑے پیمانے پر آبادی کا تبادلہ کیا گیا۔ دونوں ملکوں کے

درمیان کئی مسلم اخبارات خاص طور پر دہلی اور کلکتہ کے اخبارات اور رسالوں نے اپنے دفاتر کراچی منتقل کر لئے۔ پاکستان کے قیام کے بعد لاہور صحافت کا سب سے بڑا مرکز بن گیا۔ یہاں سے ستر برسوں سے مشہور انگریزی اخبار "سول اینڈ ملٹری گزٹ" شائع ہو رہا تھا۔

قیام پاکستان کے چھ ماہ بعد "پاکستان ٹائمز" جاری ہوا۔ اسی وقت لاہور میں چار نامور اُردو اخبارات "زمیندار" انقلاب، احسان اور نوائے وقت شائع ہو رہے تھے۔ اس وقت زمیندار کی عمر ۴۱ برس تھی۔ انقلاب بیس سال پہلے جاری ہوا تھا۔ احسان کو جاری ہوئے دس برس ہوئے تھے اور نوائے وقت تین سال سے شائع ہو رہا تھا۔ صحافت کا دوسرا بڑا مرکز کراچی تھا۔ جہاں سے صبح کے صرف دو اخبارات "سندھ آبزرور" اور "ڈیلی گزٹ" نکل رہے تھے۔ شام کو ایک انگریزی اخبار کراچی ڈیلی اور سندھی اخبار "الوحید" شائع ہو رہا تھا۔ مشرقی پاکستان کے دارالحکومت ڈھاکہ میں کوئی قابل ذکر روزنامہ جاری نہیں ہوا تھا۔

تقریباً دس برس کے عرصے میں "نوائے وقت" اور "پاکستان ٹائمز" کے سوا باقی تمام پرانے اخبارات بند ہو گئے یہی حال کراچی کے اخبارات کا ہوا۔ کراچی کے پرانے اور چھوٹے اخبارات دم توڑ گئے۔ البتہ انگریزی اخبار "ڈان" اور اردو اخبار "جنگ" کی اجارہ داری قائم ہو گئی۔ قیام پاکستان کے بعد ملک کے دوسرے اہم شہروں میں کئی ہفت روزے جاری ہوئے لیکن ان میں سے بہت کم زندہ رہ سکے۔ دس برسوں میں پاکستانی صحافت میں ایک اہم اور تاریخی تبدیلی یہ آئی کہ اخبارات کی انفرادی ملکیت کا رجحان ختم ہونے لگا اور اقتصادی دباؤ کے پیش نظر پرائیویٹ لیمیٹڈ کمپنیاں قائم ہو گئیں بعض لیمیٹڈ ادارے سرکاری شعبے میں بھی معرض وجود میں آئے۔ صحافت پر اس رجحان کا تعمیری اور خوشگوار اثر پڑا۔ اس سے اخبارات میں توسیع اور ترقی کا رجحان بڑھا اور ان کا معیار بہتر ہونے لگا۔ اس طرح پاکستان میں شخصی صحافت کا خاتمہ ہو گیا اور اخبارات افراد کی بجائے اداروں کے زیر اہتمام شائع ہونے لگے۔

قدیم دور میں اخبارات ایڈیٹر کی شخصیت کے بل پر چلتے تھے۔ اور ان پر نامور صحافیوں، دانشوروں اور سیاسی راہنماؤں کا اثر غالب تھا۔ ان کے اپنے اپنے حلقہ ہائے اثر تھے جب برطانوی حکومت کسی ایک اخبار کو بند کرتی تھی تو اس کا ایڈیٹر کسی اور نام سے نیا اخبار نکال لیتا تھا۔ اور وہ ایڈیٹر کی شہرت کی وجہ سے بند ہونے والے اخبار کی طرح مقبول ہو جاتا تھا۔ پاکستان میں اب بھی قد آور شخصیتیں موجود ہیں۔ لیکن ضروری نہیں کہ وہ ماہر اداریہ نویس بھی ہوں بلکہ ان کی حیثیت مغربی ممالک کی طرح پبلشر اور مینیجنگ ایڈیٹر کی ہوتی اس تبدیلی کی وجہ سے شخصی جرنلزم کا جو خلا پیدا ہوا۔ وہ کسی حد تک سیاسی، سماجی، ثقافتی اور اقتصادی امور پر لکھنے والے معروف کالم نویسوں نے پُر کر دیا ہے اس کے علاوہ ملک میں

اخبار نویسی کے مراکز کی تعداد بھی بڑھ گئی ہے۔ اور کراچی اور لاہور کے علاوہ پشاور، کوئٹہ، راولپنڈی، اسلام آباد، فیصل آباد، ملتان، سرگودھا، حیدرآباد، بہاولپور اور سکھر سے بھی متعدد روزنامے اور ہفت روزے شائع ہو رہے ہیں۔

۱۹۵۸ء میں جنرل محمد ایوب خان نے اقتدار سنبھالا تو ملک میں مارشل لاء نافذ ہوگیا اور سیاسی سرگرمیوں پر پابندی عائد کر دی گئی، جو کئی سال تک رہی۔ ایوب خان کے دورِ حکومت میں پہلا ویج بورڈ ایوارڈ قائم ہوا جس کے تحت کارکن صحافیوں کی حالت بہتر ہوگئی اور سہولتوں اور معیار کے لحاظ سے اردو اخبارات انگریزی اخبارات کے برابر آگئے۔ سیاست پر پابندی اور اخباری کارکنوں کی تنخواہوں اور مراعات میں اضافے سے پاکستانی صحافت میں نئی انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں اس کے علاوہ ملک میں دیہی آبادی کا شہروں میں منتقل ہونے کا رجحان پیدا ہوا۔ صنعتوں کو ترقی حاصل ہوئی۔ مواصلات کی سہولتیں بڑھیں۔ تعلیم کے شعبے میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اور اقتصادی اور سماجی ڈھانچے میں اصلاحات کی گئیں۔ اس سے زندگی کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھنے والے لوگوں مثلاً مزدوروں، صنعتی کارکنوں، سرکاری ملازمین، خواتین، بچوں اور کاروباری شعبے سے تعلق رکھنے والے افراد میں اخبار بینی کا شعور پیدا ہوا۔ اور وہ اخبارات میں دلچسپی لینے لگے اب اخبارات میں ہر موضوع پر لکھا جاتا ہے۔ خاص نمبر شائع ہوتے ہیں۔ اور کالم لکھے جاتے ہیں۔ غرضیکہ زندگی کے تمام موضوعات پر بھرپور مواد شائع کرتے ہیں اور قارئین کی تفریح، دلچسپی اور معلومات کا پورا خیال رکھتے ہیں اس سے صحافت میں تصویروں کی اشاعت کا رجحان بڑھا۔ اور اخبارات کی آرائش اور ترتیب و تزئین کو خاص اہمیت حاصل ہوگئی پاکستان میں رنگین طباعت بڑی تیزی سے پروان چڑھ رہی ہے۔ اور اخبارات کی سرکولیشن میں خاطر خواہ اضافہ ہوگیا۔ اندازے کے مطابق اس وقت ملک بھر میں اخبارات کی مجموعی اشاعت تقریباً دس لاکھ پچاس ہزار ہے یعنی ملک میں ہر ایک ہزار میں پندرہ افراد اخبارات پڑھتے ہیں۔ اگر اس کا موازنہ ترقی یافتہ یا ترقی پذیر ملکوں سے کیا جائے تو پاکستانی اخبارات کی موجودہ تعداد کچھ زیادہ نہیں شہروں میں اخباروں کی اشاعت زیادہ ہے جب کہ دیہی علاقوں میں اخبارات زیادہ تعداد میں نہیں پہنچتے اور وہاں اخبار پڑھنے کا شعور پوری طرح بیدار نہیں ہوا۔ تاہم مجموعی طور پر صحافت کی ترقی کی رفتار مایوس کن نہیں۔ ہمارے معاشرے میں ابھی خاندانوں کی مشترکہ رہائش اور بودوباش کی روایت موجود ہے۔ اس کے علاوہ اخبار خریدنے کا رجحان کم ہے اور لوگ زیادہ تر ریڈنگ روم، ریسٹورنٹ، کیفے، ہیر کٹنگ سیلون اور سگریٹ پان کی دکانوں پر اخبار پڑھنے کے عادی ہیں۔ اگر خواندگی کی شرح میں اضافہ ہوا اور قومی زبان کی ترقی کی رفتار بڑھے تو اس کا اخبارات کی اشاعت پر بھی خوشگوار اثر پڑے گا۔ آج سے دس برس قبل اردو کا کوئی اخبار انگریزی اخبارات سے بھی بڑھ چکی ہے۔ اس وقت ایک اردو اخبار کی سرکولیشن ملک میں سب سے زیادہ چھپنے والے انگریزی اخبار سے چار گنا زیادہ ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ خواندگی کی شرح میں اضافہ

ہوا ہے۔ اور معمولی پڑھے لکھے ہوئے لوگ بھی اُردو اخبار با آسانی پڑھ سکتے ہیں۔ اس کے برعکس انگریزی اخبار اُونچی سوسائٹی میں پڑھے جاتے ہیں۔ اور اس کی سرکولیشن اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے تک محدود ہے۔۔

پاکستان میں اس وقت روزناموں کی تعداد ۸۵ ہے۔ ان میں سے ۲۰ اخبارات باقاعدگی سے شائع نہیں ہوتے ۲۳ اخبارات اپنے علیحدہ رسالے بھی شائع کرتے ہیں۔ سرکاری شعبے میں نیشنل پریس ٹرسٹ ایک مضبوط ادارہ ہے۔ جس کے زیر اہتمام "پاکستان ٹائمز" اور "امروز" شائع ہو رہے ہیں۔ روزنامہ مشرق، لاہور، پشاور، کراچی اور کوئٹہ سے شائع ہوتا ہے۔ کراچی سے ایک اور انگریزی اخبار "مارننگ نیوز" شائع ہو رہا ہے۔ جنگ پبلی کیشنز کے تحت روزنامہ جنگ کے علاوہ ڈیلی نیوز اور اخبار جہاں شائع ہوتے ہیں۔ نوائے وقت لاہور، راولپنڈی، ملتان اور کراچی سے نکلتا ہے۔

پاکستان ہیرلڈ کا ادارہ انگریزی روزنامہ "ڈان" ڈان گجراتی، وطن گجراتی، سٹار اور حریت شائع کرتا ہے۔۔ اسلام آباد پبلی کیشنز نے انگریزی اخبار مسلم اور ہفت روزہ ملت جاری کیا ہے لاہور، سرگودھا، رحیم یار خان سے ایک چھوٹا اخبار وفاق شائع ہوتا ہے ایک اور چھوٹا اخبار "مغربی پاکستان" لاہور بہاولپور اور سکھر سے نکلتا ہے۔

پاکستان میں اخبارات کے علاوہ دو اہم خبر رساں ایجنسیاں ایسوسی ایٹڈ پریس آف پاکستان پریس انٹرنیشنل قائم ہیں جو ملکی اخبارات کو مقامی، علاقائی اور بین الاقوامی خبریں فراہم کرتی ہیں ان ایجنسیوں نے دنیا کے مختلف اہم خبر رساں اداروں کے ساتھ خبروں کے تبادلے کے سمجھوتے کر رکھے ہیں۔ ملک کے تمام اخبارات ان ایجنسیوں کی سروس سے استفادہ کر رہے ہیں۔۔

اردو مرثیہ نگاری میں جدید رجحانات

مجتبیٰ حسین

اردو مرثیہ نگاری میں نئے رجحانات کی سن گن پہلی بار مرزا محمد جعفر اوج کے مرثیوں میں پائی جاتی ہے۔ اوج مرزا دبیر کے خلف الصدق تھے اور اپنے زمانے کے علوم میں دستگاہ کامل رکھتے تھے۔ فنِ عروض سے ان کی واقفیت بے مثال تھی۔ ان کے ابتدائی دور کے مراثی میں ان کے والد بزرگوار کا رنگ اور روایتی مرثیہ نگاری کا التزام پایا جاتا ہے اور وہ اس رنگ پر نازاں بھی ہیں۔

کیونکر نہ ہو دبیر کا نام و نشان ہے تو
قائم مقام خسروِ نظم و بیان ہے تو

مگر بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ وہ بھی قدرے بدلے۔ زبان سہل اختیار کی اور انیس کے رنگ سے قریب ہوتے گئے۔ ان کا انتقال ۱۹۱۲ء میں ہوا۔ اس لحاظ سے انہوں نے دلی اور لکھنؤ کو اجڑتے اور سرسید تحریک کے زیرِ اثر ادب و شاعری کی نئی بستیوں کو آباد ہوتے ہوئے دیکھا۔ مرزا رسوا شاعری میں ان کے شاگرد تھے انہوں نے جہاں استاد سے فیض پایا وہاں استاد نے بھی اپنے شاگرد سے نئے زمانے کے مطالبات اور شاعری کے نئے تصورات کے بارے میں بہت کچھ سنا اور اخذ کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اوج کے آخری عمر کے مرثیوں میں ایسی آوازیں بھی سنائی دینے لگیں، جو روایتی مرثیوں کی چاردیواری سے باہر کی تھیں۔

کسے غرض ہے پرانے خیال کون سنے
گلوں کی بلبلوں کی بول چال کون سنے

کوئی سنے گل و بلبل کی داستاں کب تک
محاوروں کی خوش آمد، چنیں چناں کب تک

یہ یاد رہے کہ ٹھیک اسی زمانے میں انیس کے نواسے اور لکھنؤ کے نامور مرثیہ گو پیارے صاحب رشید مرثیوں میں التزام اور جوش و خروش کے ساتھ بہاریہ اور ساقی نامے کہہ رہے تھے اور خاندان انیس

کے سب سے باکمال مرثیہ گو عارف یہ اعلان اور اعادہ کر رہے تھے کہ

جدّ و آبا کا چلن چھٹنے نہ پائے مجھ سے
طرز مرغوب کہن چھٹنے نہ پائے مجھ سے

اس فضا میں اوج کی یہ اختلافی آواز بڑی اہمیت رکھتی ہے اور اس نئی راہ کی طرف اشارہ کر رہی ہے جس پر ان کے بعد آنے والے مرثیہ گو شعراء نے چلنے کی کوشش کی۔

اوج نے بعض مرثیوں کے چہروں میں بالکل نیا انداز اختیار کیا جس سے قدیم ڈھنگ کے مرثیے ناآشنا یا گریزاں تھے انہوں نے چہرے میں اپنے عہد کے بعض معاشرتی، تعلیمی، اخلاقی یہاں تک کہ سیاسی حالات کے تجزیے اور ان پر تنقید سے بھی کام لیا۔ ایک مرثیے کے بند میں انہوں نے اپنے عہد کے مختلف حالات کا جائزہ لیا ہے۔

طلبہ اور تعلیم کے سلسلے میں کہتے ہیں۔

ہے جاہلوں کا تو کیا ذکر علم کے طلبہ
کہ پڑھنے لکھنے کا رہتا ہے جن کو شغل سدا
ہے جن سے مسجدوں کی زیب و زین نام خدا
ہے خانقاہ و مدارس کے دل میں جنکی جاہ
نہ جانے کیسی وہاں تربیت یہ پاتے ہیں
سند وفورِ جہالت کی لے کے آتے ہیں

اوج تعلیمی اور معاشی رشتوں کو بھی دریافت کرنے کی کوشش کر رہے تھے آگے چل کر کہتے ہیں

غرض تو یہ بھی فضیلت سے بہرہ ور ہوتے
کچھ اپنے دین و شریعت سے بہرہ ور ہوتے
فنون صنعت و تجارت سے بہرہ ور ہوتے
ادب سے، خلق سے، حکمت سے بہرہ ور ہوتے

اس مرثیے میں انہوں نے مادری زبان میں تعلیم حاصل کرنے کے بنیادی فوائد کی طرف بھی توجہ دلائی ہے۔

پڑھو تم اپنی زباں میں کہ فن کی ہو تسہیل
مترجموں کی ہو محنت ذریعۂ تحصیل
تمہاری منزلِ مقصود کی یہ ہے سبیل
ہر ایک قوم کے پہلے یہی ہوئے ہیں کفیل
زبانِ غیر کو پڑھ پڑھ کے وقت کھوتے ہو
یہ تم ترقیوں کی رہ میں کانٹے بوتے ہو

اس کے بعد رہنمایانِ قوم کے کردار پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

کسی زمانے میں ایسا غضب ہوا ہے کہیں
بنے ہیں تارک صوم و صلوٰۃ حامیٔ دیں

مرثیوں میں قومی اور ملی تقاضوں کو داخل کرنا اور انہیں اپنے عہد کی معاشرتی فضا میں کھینچ لانا اوج کا کارنامہ ہے

مرزا دبیر کے صاحبزادے سے یہ توقع کہ وہ مرثیوں کو ملی نظموں کا رنگ عطا کرنے کی کوشش کریں گے شاید بہت کم لوگ کر سکتے ہوں۔ مگر اوج نے بڑی جرأت اور دیدہ وری کے ساتھ یہ قدم اٹھا کر اردو مرثیے کو ایک نئے مزاج اور آہنگ سے روشناس کیا۔ مرثیوں کا یہ اصلاحی رنگ جدید مرثیوں میں پورے آب و رنگ کے ساتھ ابھرا ہے

اوج کے زمانے میں شاد عظیم آبادی نے بھی مرثیوں میں اصلاح کی کوشش کی اور صحیح روایات اور تاریخی واقعات سے مرثیوں میں حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالنے کی ابتدا کی۔ مگر شاد بڑے غزل گو اور چھوٹے مرثیہ نگار تھے ان کی کوششیں اہم ہونے کے باوجود شاعری نہ بن سکیں۔

ان دونوں شعراء کے زمانے ہی سے اردو شاعری اور ادب میں نئے اسالیب اور موضوعات کی تلاش کے ملکی مسائل پر نئے زاویوں سے غور و فکر کی کوشش اور مغربی ادب اور فکری تحریکوں کی اثر اندازی شروع ہو چکی تھی۔

۱۸۵۷ء بیرونی تسلط لایا تھا ۱۹۱۴ء کی جنگ عظیم کے بعد سے اس تسلط کے خلاف آوازیں اٹھنے لگیں۔ ملک کے اندر اور ملک کے باہر روس سیاسی انقلابات اور جمہوری تحریکوں کی دھمک سنائی دینے لگی تھی۔ آزادی کی جس آواز کو ۱۸۵۷ء میں بیدردی کے ساتھ دبا دیا گیا تھا اب پھر اپنی پوری قوت سے ابھرنے لگی۔ برصغیر میں اقبال کی آواز گونجی۔

خواجہ از خون رگ مزدور ساز د لعل ناب

انقلاب اے انقلاب، انقلاب اے انقلاب

قید و بند کی صعوبتیں، تشدد، تخویف، تحریص، گولیاں، پھانسیاں اس آواز کو دبا نہیں سکیں۔ آزادی کی تحریک پھیلتی گئی۔ غلامی سے نجات حاصل کرنے اور باضمیر اور باشعور بن کر زندگی بسر کرنے کا عزم بڑھتا گیا۔ برطانوی حکومت نے آزادی کے قافلے کو روکنے بلکہ اسے فنا کرنے کے لیے ہر قسم کے حربے آزمائے۔

ظلم، جبر اور ہلاکت آفریں غلامی کی اس تاریک فضا میں کربلا، نئی معنویت صداقت اور آزادی کی بشارت بن کر ابھری

در نوائے زندگی سوز از حسین

اہل حق! حریت آموز از حسین

(اقبال)

کربلا میں ۶۱ھ میں ایک آواز بلند ہوئی تھی "رسول اللہ نے فرمایا ہے کہ جو ظالم بادشاہ کو دیکھے کہ وہ عہد خدا اور سنت رسولؐ کی مخالفت کر رہا ہے اور بندگان خدا کے ساتھ ظلم و تعدی سے پیش آتا ہے اور وہ قول یا فعل سے اس ظالم کو نہ روکے تو خدا اسے بھی اس جیرہ دست بادشاہ کے زمرے میں شامل کرے گا۔ دیکھو موجودہ حکومت شیطان

کی حیثیت ہو گئی ہے اور خدا کی فرماں برداری سے روگردانی کر رہی ہے۔ فتنہ و فساد پر پا کر رکھا ہے اور حدود آئین کو بے کار بنا دیا ہے۔ ملک کے سارے سرمائے کو اپنی ملکیت بنا لیا ہے.....'' موت عزت کے ساتھ بہتر ہے اس زندگی سے جو ذلت کے ساتھ ہو'' اس آواز میں حریت کا منشور، ضمیر کا نور، تاریخ انسانی کے سفر کی منزل، آدمی کا شرف سب کچھ تھا۔ یہ حسینؓ ابن علیؓ کی آواز تھی جو راہ نجات بن کر غلام ہندوستان میں پھیل گئی۔ اقبال نے کہا

ما از زخم اش لرزاں ہنوز   تازہ از تکبیر او ایماں ہنوز

اور مولانا محمد علی جوہر نے اپنے ذوق شہادت کو اس آواز کے نور سے چمکایا

بے تاب کر رہی ہے تمنائے کربلا   یاد آ رہا ہے بادیہ پیمائے کربلا

اسی آواز کے سائے میں مرثیہ نگاری پروان چڑھی ——— مرثیہ نگاروں نے حسینؓ کو اپنے رہنما کی حیثیت سے ڈھونڈ لیا۔ جوش نے کہا ہے

یہ صبح انقلاب کی جو آج کل ہے ضو   یہ جو مچل رہی ہے صبا، پھٹ رہی ہے پو
یہ جو چراغ ظلم کی تھرا رہی ہے لو   در پردہ یہ حسینؓ کے انفاس کی ہے رو

حق کے چھڑے ہوئے ہیں جو یہ ساز دوستو
یہ بھی اسی جرس کی ہے آواز دوستو

جدید مرثیوں میں کربلا کئی صورت اور انداز سے نمودار ہوئی ہے۔ کسی مرثیہ نگار کے یہاں یہ دینی تبلیغ اور اصلاح قوم کا ذریعہ ہے۔ کہیں یہ تاریخی تجزیہ اور کہیں سیاسی عمل ہے۔ انیس و دبیر کے یہاں کربلا ایک مشاہدہ، ایک تجربہ اور مظلومیت کی بزرگی کا اقرار تھی۔ ان کے مرثیہ دلیل آفتاب نہیں بلکہ خود آفتاب ہیں وہ کسی بات کو ثابت کرنے کے لئے نہیں لکھے گئے۔ ان کے یہاں حق اپنی حقانیت کے لئے کوئی ثبوت مہیا نہیں کرتا۔ صداقت صرف صداقت ہوتی ہے۔ اور اس کے مقدر میں شہادت ہے۔ یہی ان کے مرثیوں کی بڑائی ہے اور آج اس دور میں بھی جب تبلیغی، فکری، تاریخی اور سیاسی رنگ کی آمیزش کے ساتھ جدید مرثیے کہے جا رہے ہیں ان کے مرثیوں کے کردار تمام تاریخی، فکری، سیاسی اور تبلیغی کرداروں سے زیادہ زندہ اور تابندہ ہیں ان کے کردار تاریخ کے چوکھٹے کو توڑ کر نکل گئے ہیں۔ انہوں نے تاریخ نہیں کہی ہے، تاریخ کے ضمیر کو پیش کیا ہے۔ وہ ہمیں براہ راست میدان کربلا میں لے جاتے ہیں۔ صبح ہوتی ہے پھر دوپہر آتی ہے۔ دن ڈھلتا ہے اور یہ منظر ہمارے سامنے آ جاتا ہے۔

حضرت کے جواں بیٹے کو مرتے ہوئے دیکھا
اور شکر کا سجدہ انہیں کرتے ہوئے دیکھا

پھر ہم دیکھتے ہیں کہ آخری سوار بھی زخمی ہو کر گھوڑے سے گر پڑا۔ اور اب کربلا میں شام ہے۔ بے بے یہ دشت ظلم جو کرتا ہے سائیں سائیں! یہ مرثیہ نگار کربلا سے بہت قریب ہیں۔ کربلا ان کے لئے حقیقت ہے۔ جدید مرثیہ نگاروں کے یہاں یہ ایک علامت بن گئی ہے۔

جدید مرثیہ نگاروں نے اگرچہ مسدس ہی میں مرثیے کہے ہیں مگر اپنے موضوع اور فکر کے لحاظ سے مرثیے کے اجزائے ترکیبی میں چند تبدیلیاں پیدا کی ہیں۔ قدیم مرثیہ نگاروں کے یہاں بجز حسین رضؓ کے اور کوئی موضوع نہیں ہوتا تھا۔ نئے مرثیہ نگاروں نے مخصوص موضوعات کے تحت مرثیے کہے ہیں۔ مثلاً حسین رضؓ اور انقلاب، صداقت، شہادت، پانی، آگ وغیرہ چنانچہ چہرے میں موضوع کی رعایت سے تمہید سے ملتی جلتی تشبیب آگئی ہے۔ اس کے بعد گریز اور پھر مجوزہ موضوع سے بحث اور آخر میں شہادت۔ جدید مرثیے اپنے لب و لہجے میں بیانیہ کم اور فکری زیادہ ہیں۔ یہ تاریخی حقائق منطقی دلائل اور کبھی کبھی مابعد الطبیعاتی فکر پر مشتمل ہوتے ہیں۔ نئے مرثیہ نگار اپنی فکری اور موضوعاتی ترتیب اور تنظیم کے ذریعے سے مرثیوں کو نئی وحدت میں ڈھال رہے ہیں۔ قدیم مرثیوں میں اجزائے ترکیبی متعین تھے جن سے مرثیہ نگار انحراف نہیں کرتا تھا۔ لیکن جدید مرثیہ نگاروں نے اپنے مرثیوں کو موضوعات کی مناسبت سے الگ الگ صورتیں عطا کی ہیں۔ مرثیے کو وسعت دینے اور نئی جہتوں سے آشنا کرنے میں یہ ان کا بڑا کام ہے۔ ان شعراء نے مرثیوں کو جدید نظموں کے دوش بدوش لا کھڑا کر دیا ہے ان کے اسلوب میں عہد حاضر کی روشنی، تازگی اور علامتی بلاغت ہے۔

جوشؔ پہلے شاعر ہیں جنہوں نے واضح اور شعوری طور پر جدید مرثیوں کی نہ صرف بنیاد ڈالی بلکہ اس پر واقعی ایک سربفلک عمارت تعمیر کر دی۔ انہوں نے پہلا مرثیہ ۱۹۲۰ء میں کہا تھا۔ ان کے یہاں کربلا انقلاب کا پیام اور حسین رضؓ عالم انسانی کے نجات دہندہ ہیں۔ جوشؔ کے مرثیے آدمی کی عظمت کا قصیدہ ہیں۔

آدمی حافظ و خیام و انیس و عرفی غالب و مومن و فردوسی و میر و سعدی
خسرو و رومی و عطار و جنید و شبلی یونس و یوسف و یعقوب و سلیمان و علی
خطبۂ حضرت خلاق کا منبر انساں
انتہا یہ کہ محمدؐ سا پیمبر انساں

جوشؔ پہلے شاعر ہیں جو مرثیوں کو امام باڑوں سے باہر لائے ہیں اور ان میں وہ جد وجہد سموئی ہے جو آج ساری

دنیا میں سرمایہ و محنت کے درمیان ہو رہی ہے۔

کربلا ایک تزلزل ہے محیط دوراں　　　کربلا خرمن سرمایہ پہ ہے برق طپاں
کربلا طبل پہ ہے ضربت آوازِ اذاں　　　کربلا جرأت انکار ہے پیشِ سلطاں
فکر حق سوز جہاں کاشت نہیں کر سکتی
کربلا تاج کو برداشت نہیں کر سکتی

کربلا بہرِ عمل نعرۂ زماں ہے اب تک　　　کربلا گوش بر آوازِ جہاں ہے اب تک
کربلا منتظرِ صفِ شکناں ہے اب تک　　　کربلا جانبِ انساں نگراں ہے اب تک
دادِ غم ایک بھی جانباز نہیں دیتا ہے
کوئی آواز پہ آواز نہیں دیتا ہے

جوش کے مرثیوں میں بھی وہی آواز ملتی ہے جو اُن کی نظموں میں ہے۔ کبھی بادلوں کی طرح گونجتی، گرجتی، امڈتی ہوئی، کبھی طوفانی دریاؤں کی طرح بہتی ہوئی، کبھی بہار بن کر پھول برساتی ہوئی، کبھی چاندنی کی طرح کھلتی ہوئی اور کبھی رات کے ہیبت ناک سناٹے میں ڈھلتی ہوئی۔ یہ بڑی شاعری کی بڑی آواز ہے۔

جوش کے بعد مرثیے کے دوسرے بڑے معتبر شاعر سید آل رضا ہیں۔ آل رضا کے مرثیے، مرثیت کی حدود کو قائم رکھتے ہیں۔ ان کے مرثیوں میں دورِ حاضر کی سیاست کی کارفرمائی شاذ و نادر ہی پائی جاتی ہے۔ جوش کے مرثیوں میں خطابت پائی جاتی ہے۔ آل رضا کے مرثیے اس کے برعکس سوچتے ہوئے اور دوسروں کو سوچنے پر مائل کرتے ہوئے ہیں ان کے مرثیے دینی تقدس کی فضا سے کبھی بھی قدم باہر نہیں نکالتے۔ تاریخ کے آئینے میں آل رضا نے حسینیت کے درخشاں چہرے کو دیکھا اور دکھایا ہے۔ ان کے مرثیوں کا کمال یہ ہے کہ وہاں شاعری کو تاریخ نہیں بنایا گیا ہے بلکہ تاریخ کو شاعری بنا دیا گیا ہے۔ مختصر مگر انتہائی بلیغ تاریخی واقعات کی طرف اشاروں سے آل رضا نے پورے واقعۂ کربلا کے اسباب و علل اور اس کے تاریخ ساز اثرات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

آل رضا غزل کے اچھے شاعر تھے ان کے مرثیوں میں اسی لئے زبان کی ... لطافت، نزاکت اور حسن آفرینی ہے ایک مرثیے کے چہرے میں کہتے ہیں۔

ابر ہے فصل نے اب کے یہ سماں دکھلایا　　　آسماں سوگ میں تھا جب کہ محرم آیا
امڈ گئی جلتی فضا اتنا ہی غم بھی چھایا　　　بوندیں پڑنے لگیں، یاد نے دل تڑپایا

کتنا پانی ہے کہ بے وقت برس جاتا ہے

اور کبھی قافلہ پیاسوں کا ترس جاتا ہے

آل رضا کی حزنیہ آواز نے ان کے مرثیوں میں عظمت غم پیدا کر دی ہے۔ دھیمی اور آنسوؤں سے جھلملائی ہوئی آواز دل میں اترتی جاتی ہے لیکن اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیئے کہ ان کے مرثیوں میں اس آواز نے زور بیان کم کر دیا ہے۔ یہ نرم آواز اپنی جگہ خود ایک ایسی قوت بن گئی ہے جس کے سامنے بلند آہنگی ماند پڑ جاتی ہے۔

قافلہ آل محمدؐ کا سوئے شام چلا   لے کے کچھ خون سے لکھا ہوا پیغام چلا

روندتا پیروں سے ہر گردش ایام چلا   ہاتھ بندھوائے پے عزت اسلام چلا

اک سفر ختم ہے اک اور سفر کرتا ہے

کربلا فتح ہوئی، شام کو سر کرتا ہے

جوش اور آل رضا کے ساتھ ہی نسیم امروہی نے بھی مرثیوں کو نئی فضاؤں سے ہمکنار کیا۔ نسیم امروہی کے مرثیے دراصل جدید و قدیم کے درمیان ایک مضبوط پل کی طرح ہیں۔ وہ عالم فاضل اور شاعری کے رموز و نکات سے پوری طرح باخبر شخص ہیں۔ انہوں نے اپنے مرثیوں میں رزم و بزم کا بھی اہتمام کیا ہے اور امام حسین علیہ السلام کے فضائل اور محاسن کا بھی تبلیغی انداز میں تذکرہ کیا ہے۔ وہ مرثیے کے وقار اور اس کے منفی تقاضے کو ہمیشہ ملحوظ خاطر رکھ کر مرثیہ کہتے ہیں۔ وہ بڑے کہنہ مشق اور پختہ بیان شاعر ہیں۔ صنائع و بدائع کا استعمال ان کے مرثیوں میں جا بجا پایا جاتا ہے۔ نئے شاعروں کے لئے ان کا مرثیہ بہترین سخن کی ایک درس گاہ ہے۔

اس قدر کیوں نہ ہو خوش میری نظم سلیس   فیض جبریل، میرے ذہن رسا کا ہے جلیس

میرا استاد دم فکر سخن، طرز انیس   وہ انیس ایک جو تھا خالق ہر رنگ نفیس

برگ گل میں ہوں، وہ اک نخل برومند سخن

خسرو مملکت نظم، خداوند سخن

یہ بند دیکھئے خاندان انیس کے کئی شعراء کا ذکر اس میں بڑی خوبصورتی سے کیا گیا ہے۔

سلیس، جلیس، نفیس، نسیم امروہوی کی قادر الکلامی مسلم ہے انہوں نے کثرت سے مرثیے کہے ہیں

شعر دو چار نہ دس بیس کہے ہیں میں نے

مرثئے ایک سو تیئیس کہے ہیں میں نے

یہ بیت انہوں نے بہت پہلے کہی تھی۔ اب تو ان کے مرثیوں میں اور اضافہ ہو چکا ہوگا ان کے کلام میں بڑی طباعی اور خلاقی پائی جاتی ہے۔ ایک مرثیہ انہوں نے پانی کے عنوان سے کہا ہے جس میں اوّل تا آخر التزام رکھا گیا ہے کہ عنوان کی معنویت اور مختلف کیفیات کہیں بھی ہاتھ سے نہ جانے پائے۔

عجیب چیز زبان لغت میں پانی ہے　　کہ جس کے ذکر میں آمد ہے اور روانی ہے
قلم بھی وقت رقم محو درفشانی ہے　　یہ ایک لفظ اور اک قلزم معانی ہے

چڑھے جو بام فلک پر سحاب ہو جائے
جو کھینچ لیں تو عرق ہو شراب ہو جائے

پھر یہ بیت بھی دیکھئے

رکا ہے تو مزاج خسیس ہے پانی
رواں ہو جب تو زبان انیس ہے پانی

مرثیت میں ڈوبی ہوئی ایک اور بیت بھی ملاحظہ ہو۔

ارے فرات کے کم ظرف ویدگھر پانی
یہ مل سکا علی اصغر کو، ڈوب مر پانی

انہیں مرثیہ نگاروں میں ایک ممتاز نام جمیل مظہری کا بھی ہے جن کا ابھی گذشتہ سال انتقال ہوا ہے۔ جمیل مظہری نظم گوئی اور مرثیہ نگاری دونوں میں نہایت اہم مقام رکھتے ہیں ان کے مرثیے اپنے درایت کے لحاظ سے اگرچہ اپنے معاصرین کے مرثیوں سے چنداں مختلف نہیں ہیں مگر اپنے تفکر، فلسفیانہ تحیر اور الیہ کے کائناتی احساس کی بنا پر جوش، آل رضا اور نسیم امروہوی کے مرثیوں سے بکسر علیحدہ انداز رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں واقعہ کربلا تاریخ بھی ہے، حسین کے کردار کا معجزہ بھی ہے۔ تعزیر آدم بھی ہے۔ اور ایک سوال ہے کہ صداقت کیوں شہید کر دی جاتی ہے! پوری کائنات ان کے یہاں اسی سوال کا جواب تلاش کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

غم بزم کا کل ہستی کا فسانہ ہے عجیب　　اس کے بننے کا، بگڑنے کا بہانہ ہے عجیب
حیرت بیکسی آئینہ خانہ ہے عجیب　　اک گرہ بھی نہ کھلی قسمت شانہ ہے عجیب

گتھیاں اور بھی بڑھتی گئیں سلجھانے سے
زلف الجھی وہی، کچھ نہ بن پڑا شانے سے

اللہ اللہ یہ سیہ بختی تعزیر مجاز　　تھک کے شانہ کیے زلفوں سے تری عمر دراز
ولولے آنکھوں میں آتے رہیں اسباب نیاز　　مگر اٹھے نہ کسی کے لئے یہ پردۂ راز

بس کہ اک عالم انکار ہے دنیا تیری
اک سراپردۂ اسرار ہے دنیا تیری

نگہِ شوق رسا ہوگی کہاں تک توبہ　　کام پردے کا کرے حسن بتاں تک توبہ
سو حجابات معانی سے بیاں تک توبہ　　سلسلہ پردہ نشینی کا یہاں تک توبہ

وہ بھی نکلیں نہ کبھی حاجب سرکار ہیں جو
وہ بھی پردے میں رہیں محرم اسرار ہیں جو

جمیل مظہری کے ٹھہرے ہوئے اور بظاہر پرسکون لہجے میں بڑا دکھ اور ذہن کو زخم بناتی ہوئی فکر ہے ان کے یہاں کائنات سیاہ پوش اور وقت سوگوار ہے۔ شام غریباں کے بیان میں ان کا قلم زندگی کی اندھیری رات میں جوئے خون بن کر بہا ہے۔

چند خیمے ابھی جلتے ہیں چراغاں ہے یہ شام

اور اس کے بعد یہ دو بند دیکھئے۔

فوج شاہی میں ادھر تہنیت فتح کی دھوم　　اور ادھر خاک پہ امت کے اسیروں کا ہجوم
بے کفن، دشت میں، ہر فدیۂ رب قیوم　　گرد صحرا کی ردا، جن کو اڑاتی ہے سموم

ہو کا عالم ہے، فضا چپ ہے، بیاباں چپ ہیں
قافلہ وقت کا چلتا ہے، حدی خواں چپ ہیں

موجیں دریا کی ہیں خاموش، ہوا نیند میں ہے　　بیکسی چپ ہے، گروہ شہیداں نیند میں ہے
ہر اسیر الم و رنج و بلا نیند میں ہے　　سوئی ہے غیرت حق، قہر خدا نیند میں ہے

کون پہرے پہ ہوا بنت اسد رب کے سوا
کوئی بیدار نہیں ہے دل زینب کے سوا

جمیل مظہری کا یہ لہجہ جدید مرثیے میں منفرد ہے یہ غم کی گہری معنویت سے آگاہ کر کے ہمارے اندر جینے کی توانائی پیدا کرتا ہے۔ ان کے یہاں غم سے نجات ممکن نہیں مگر اس غم کو سمجھ کر انگیز کر لیتے ہی میں آدمی کی

توانائی اور عظمت ہے۔

جدید مرثیہ نگاروں کی یہ وہ نسل ہے جو تقریباً نصف صدی سے مرثیہ کہتی چلی آ رہی ہے۔ انہیں کے زمانے میں ایک اور نسل مرثیہ نگاروں کی ابھر رہی تھی جو اب خاصی پختہ مشق ہو چکی ہے۔ اس جدید تر نسل کے بیشتر شعراء کا تعلق پاکستان سے ہے۔

یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ قدیم مرثیہ نگاری کے زوال کے بعد جدید مرثیہ نگاری کا عروج پاکستان ہی میں ہوا۔ مرثیہ نگاری کی ارتقائی تاریخ میں پاکستان کا انتہائی اہم حصہ رہا ہے۔ مرثیہ نگاری کا مرکز لکھنؤ سے منتقل ہو کر اب کراچی پہنچ گیا ہے اور پاکستان کے ہر شہر میں جدید مرثیہ نگار ابھر رہے ہیں۔ جوش ملیح آبادی، آل رضا اور نسیم امروہوی کے بیشتر . . . مرثیے پاکستان ہی میں کہے گئے ہیں۔

جدید مرثیہ نگار اس میں شک نہیں کہ اپنے پیشرو مرثیہ نگاروں سے موضوعات اور فکر میں متاثر ہیں لیکن ان کی مجموعی فکر زندگی کے جدید مسائل سے زیادہ قریب اور اپنے اظہار میں نئے امکانات کی تلاش میں ہے ان کے کلام میں ملکی مسائل کا گہرا مطالعہ اور بین الاقوامی صورت حال سے پیدا ہونے والی اس کش مکش کا پرتو پایا جاتا ہے جس نے لوگوں کی نیندیں حرام کر دی ہیں۔ یہ مرثیہ نگار کلاسیکی مرثیہ نگاری سے مختلف انداز کے مرثیے کہہ رہے ہیں۔ آل رضا نسیم امروہوی اور جمیل مظہری کے یہاں موضوعات اور تصورات کی تبدیلی آ چکی تھی مگر ان کے یہاں پھر بھی نیم کلاسیکی رنگ مل جاتا ہے۔ جدید تر مرثیہ نگاروں کے یہاں اس نیم کلاسیکی رنگ سے بھی بچ کر مرثیہ کہنے کی کوشش پائی جا رہی ہے۔ ظاہر سی بات ہے کہ یہ کام آسان نہیں ہے۔ نئے راستوں کا سفر کٹھن اور حوصلہ طلب ہوتا ہے۔ یہ مرثیہ نگار اس سفر پر نکل پڑے ہیں ان کی حوصلہ مندی کو دیکھتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اردو مرثیے زندگی کے تازہ ترین مسائل کا ساتھ دینے کا حوصلہ اور توانائی رکھتے ہیں۔ ان مرثیوں میں جہاں تاریخی شعور پایا جاتا ہے وہاں مرثیہ نگاری کی ذات کا کرب بھی ملتا ہے۔ بعض مرثیہ نگاروں نے بڑی خوش اسلوبی سے اپنے مرثیوں میں مقامی رنگ بھی داخل کیا ہے۔ اختر جلیلی مرحوم جن کا انتقال ابھی حال ہی میں کوئٹہ میں ہوا ہے نئے مرثیہ نگاروں میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ ان کے مرثیوں میں نئے اور پرانے عناصر کی آمیزش کے باوجود ایسے امکانات پائے جاتے ہیں جو جدید تر مرثیوں کو یہاں کے حالات سے قریب تر لا سکتے ہیں۔ ان کا ایک مرثیہ ہے جس کے چہرے میں کوئٹہ کی برف باری کو مرثیے میں داخل کر کے وصف مقامی رنگ سے مرثیے کو زمینی قوت مہیا کی ہے بلکہ ہماری شاعری میں پہلی بار برفباری کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔

خیمہ زن فصلِ خزاں ہے چمنستاں میں — کوہساروں سے سوا برف ہے میدانوں میں
منجمد خون ہوا جاتا ہے شریانوں میں — سرد ہے آتشِ سیال بھی پیمانوں میں
خوں لبِ زخم تک آتے ہوئے گھبراتا ہے
فرش پر قطرہ جو گرتا ہے وہ جم جاتا ہے

بیت کے آخری مصرعے کو دوبارہ پڑھیے پھر انیس کا یہ مصرعہ یاد کیجیے۔

بھن جاتا تھا جو گرتا تھا دانہ زمین پر

اور یہ دیکھیے کہ کلاسکی انداز عہدِ جدید میں پہنچ کر کس طرح نئے رنگ سے جلوہ گر ہوا ہے۔ اثر جلیلی آگے چل کر کہتے ہیں

مارے سردی کے ہے پہلو کا بدلنا دشوار — نفس گرم ہے برفانی ہواؤں سے دوچار
شعلۂ جاں میں حرارت کے نہیں ہیں آثار — آگ کے پاس سے اٹھتے ہوئے چڑھتا ہے بخار
گر نظر بھی کہیں دو چار قدم جاتی ہے
اس قدر برف کی شدت ہے کہ جم جاتی ہے

اور پھر یہ اشعار دیکھیے

آگ نے اپنی روایت کو فراموش کیا
برف نے شعلہ بیانوں کو بھی خاموش کیا

وادیٔ نور کو نظارہ یہ شرماتا ہے
کوئی ٹوٹا آئینہ خانہ سا نظر آتا ہے

کہیں آنے کا مزہ ہے نہ کہیں جانے کا
رابطہ ٹوٹ گیا شمع سے پروانے کا!

برف باری کا ذکر اردو شاعری میں شاید پہلی بار اتنے تسلسل اور شاعرانہ حقیقت نگاری کے ساتھ ہوا ہے۔ اثر جلیلی کی پختہ بیانی نے نازک مراحل کو بڑی فن کاری کے ساتھ طے کیا ہے اب اس کے بعد گریز کا مرحلہ کتنا مشکل ہو چکا تھا مگر ان کی تخلیقی صلاحیت آسانی کے ساتھ اس مرحلے کو طے کر گئی ہے۔

ہاں مگر اہلِ ولا جمع یہ ہیں آئے ہوئے   آتشِ شوق سے دل سب کے ہیں گرمائے ہوئے

اس شدید برنباری میں مجلس میں لوگوں کے آنے کا ذکر کرکے اثر جلیلی دفعتاً مرثیے پہ آجاتے ہیں۔ اثر جلیلی ہی کی طرح دوسرے جدید تر مرثیہ نگاروں نے بھی اپنے مرثیوں کو انفرادی فکر کا آب و رنگ عطا کیا ہے۔ صبا اکبر آبادی اگرچہ عمر کے لحاظ سے جدید تر مرثیہ نگاروں کی نسل میں شامل نہیں ہیں مگر انہوں نے کراچی میں اگر مرثیے کہے ہیں ان کے یہاں فکر تغزل میں سموئی ہوئی ملتی ہے۔ اس دور کے دوسرے مرثیہ نگاروں میں یاور عباس، صفدر حسین مرحوم، تابش دہلوی شاداں دہلوی۔ قیصر بارہوری، شاہد نقوی وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔

جدید ترین مرثیہ نگاروں میں سردار نقوی، امید فاضلی اور ہلال نقوی بڑی محنت اور فکری بصیرت کے ساتھ مرثیے کہہ رہے ہیں۔

اس نہایت تیز رفتار سائنسی ترقیوں سے گرم نفس اور سیاسی سرگرمیوں سے گرم گفتار دنیا میں جہاں ہر لمحہ عالمی امن کے تباہ ہونے کا ڈر لگا رہتا ہے، جدید مرثیے امن کی آواز اور آدمی کے احترام کا پیغام بن گئے ہیں۔ یہ پیغام انہیں کربلا سے ملا تھا جو اپنے تاریخی تسلسل کے ساتھ وہ ہماری دنیا کو پہنچا رہے ہیں۔ جدید مرثیوں میں حسینؑ آدمی کی آخری پناہ گاہ ہیں۔

اُردو غزل — چند مسائل

جمیل الدین عالی

میں منتظمین کا نہایت ممنون ہوں کہ مجھے اس یادگار اجتماع میں یہ مقالہ پڑھنے کی دعوت دی۔ یہ واقعی منتظمین کی بڑی ہمت ہے کہ انہوں نے اس پیمانے پر ایسی کانفرنس منعقد کی جس میں اتنی اہم شخصیات شریک ہیں۔ پچھلے سال مجھے کینیڈا کے چند شہروں میں مشاعرے پڑھنے کا موقع ملا تھا۔ میں نے اس وقت بھی محسوس کیا تھا اور اب بھی دیکھ رہا ہوں کہ ایک طرف تو اردو جاننے والے کینیڈین شہریوں نے اپنی جڑوں کے ساتھ اپنے کمٹمنٹ کو جان کی طرح عزیز رکھا ہے اور دوسری طرف کینیڈا کی حکومت دنیا بھر کی ان چند حکومتوں میں شامل ہے جو کثیر الثقافتی معاشرے کے لئے اپنے دعووں کی تائید میں ٹھوس امداد دیتی ہیں۔

مجھے اعتراف بھی کرنا ہے کہ کینیڈا کے اس معزز اور کثیر الجہات ثقافتی اجتماع کے سامنے میں اپنے آپ کو اردو غزل پر کوئی مبسوط مقالہ پڑھنے کا اہل نہیں سمجھتا خصوصاً جبکہ وہ مقالہ بھی انگریزی میں ہو کیونکہ نہ تو میں مروجہ مفہوم کے مطابق کوئی باقاعدہ نقاد ہوں نہ اردو کے سوا کسی اور زبان کو اپنے ادبی تجربات و مسائل کے اظہار کے لئے استعمال کرتا ہوں۔ تاہم میں نے اس سیمینار میں اردو غزل پر مقالہ پڑھنے کی دعوت قبول کی ہے تو اس کی وجہ صرف ایک ہی ہے اور وہ یہ کہ میں کم و بیش پچھلی تین دہائیوں سے اردو غزل لکھنے والے جیسے تیسے تخلیقی فنکاروں میں شامل اور ان سے متعلق رہا ہوں۔ یعنی تیسری دہائی کے اساتذہ دہلی سے لے کر آج کے نوعمر غزل گویوں تک۔ اس واسطے سے اردو غزل اور اس کے ارتقا کے مختلف مدارج و منازل سے تھوڑی بہت واقفیت رکھتا ہوں۔ بس یہی بات میرے لئے اس معزز اجتماع کے سامنے اپنا مقالہ پیش کرنے کا جواز فراہم کرتی ہے جس میں مجھے کئی معاصر ایسے بھی نظر آ رہے ہیں جو نہ صرف یہ کہ بلا مبالغہ مجھ سے کہیں زیادہ قابل ہیں بلکہ اس موضوع پر مجھ سے کئی گنا بہتر معلومات رکھتے ہیں۔

اور ابتدا ہی میں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ میں نے اس مقالے کے لئے اپنے تخلیقی اظہار کی زبان یعنی اردو کو وسیلہ

اظہار بنایا ہے۔ چنانچہ اصلی مقالہ اردو زبان میں ہے جو میری تحریر کی زبان ہے۔ یہ اس مقالہ کا انگریزی ترجمہ ہے دونوں زبانوں کے مزاجی اختلافات کے سبب میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ انگریزی ترجمہ اردو اصل کا صحیح متبادل ہے۔ معاف کیجئے گا مسٹر جیرالڈ صاحب وہ نہیں کہہ سکے جو عمر خیام کہہ گئے تھے۔ میں تو ایک اچھا انگریزی مترجم بھی نہیں ہوں مقالہ کا اردو متن اور اس کا انگریزی ترجمہ دونوں سیمینار کے شرکا میں تقسیم کئے جا رہے ہیں۔

میرا موضوع اردو غزل مقرر ہوا تھا اور یہ ایک بہت بڑا موضوع ہے کئی کتابوں کا مستحق، لیکن میری خوش قسمتی سے جناب صدر انجمن اپنے کے قریشی نے میری مشکل آسان کر دی اور دعوت نامہ کے ساتھ ایک واقعی زریں مشورہ بھیجا کہ میں خصوصیت کے ساتھ غزل کے ان پہلوؤں پر بات کروں جو عام طور پر اردو ادب میں بحث کا موضوع رہے ہیں مثلاً اردو شاعری میں غزل کی اہمیت بطور فن شاعری کے ایک اسلوب کے، یا یہ مسئلہ کہ غزل کا فارم ہمارے جمالیاتی ذوق کی تسکین کے لئے کہاں تک مناسب ہے۔ یا یہ بحث کہ اردو غزل کے تاریخی ارتقا میں معاشرتی اور اخلاقی قدروں کا کیا حصہ ہے یا یہ مسئلہ کہ غزل اپنی مخصوص ہیئت یا فارم کے ساتھ ہمارے بدلتے ہوئے رجحانات اور مذاق کا کہاں تک ساتھ دے سکتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ غزل کے حوالے سے بات کرنے کے لئے ان میں سے ہر مسئلہ بجائے خود بہت دلچسپ اہم اور تفصیلی مطالعہ کا متقاضی ہے لیکن اس مختصر سے مضمون میں ان تمام مسائل کا احاطہ کرنا شاید ممکن نہیں اور جیسا کہ آپ بھی جانتے ہیں اردو دنیا میں ان مسائل پر اتنا کچھ سوچا اور لکھا گیا ہے کہ اس مختصر وقت میں ان میں سے کسی ایک پہلو کو سمیٹنا بھی شاید مشکل ہے۔ بہر حال تعمیل ارشاد کے طور پر چونکہ مجھے کچھ نہ کچھ بات کسی نہ کسی پہلو پر تو کرنی ہی ہے اس لئے میں نے اپنی آسانی کے پیش نظر ان میں سے ایک مسئلہ کا انتخاب کیا ہے یعنی یہ کہ ــــ کیا غزل اپنی ہیئت یا فارم کے ساتھ ہمارے بدلتے ہوئے رجحانات اور مذاق کا ساتھ دے سکتی ہے؟ لیکن یہ یقین پھر بھی نہیں ہے کہ میں اس موضوع پر کوئی نئی یا کام کی بات بھی کہہ سکوں گا یا نہیں۔ بہر حال یہ کوشش ضرور کروں گا کہ اس مسئلہ کو مختلف پہلوؤں سے دیکھ کر چند باتیں کر سکوں لیکن اس سوال پر براہ راست کچھ کہنے سے پہلے مختصراً چند باتیں غزل کے بارے میں عرض کروں گا

تہذیبی معنویت

غزل کے بارے میں کم از کم ایک بات تو ظاہر ہی ہے اور وہ یہ کہ یہ اردو شاعری کی سب سے جاندار اور وقیع صنف سخن ہے جو زمانے کے ہر سرد و گرم کو جھیلتی ہوئی اپنی تمام لطافتوں، نزاکتوں، رمزیت، اشاریت اور ایمائیت کے ساتھ آج تک اپنی انفرادیت کو رکھے ہوئے ہے اس صنف سخن کا خمیر عرب و عجم اور ہند کی بہترین

شعری روایات کے امتزاج سے اشتباہ ہے لیکن یہ محض ایک صنفِ سخن ہی نہیں ہمارے تہذیبی مزاج کی ترجمان اور ہماری تہذیب کی ایک علامت بھی ہے اس کا روائتی پس منظر ایک خاص نظامِ خیال سے وابستہ ہے لہٰذا ہم اسے اس کے مخصوص نظامِ خیال اور اس کی تہذیبی بنیادوں سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے چنانچہ خیال کے بارے میں کوئی بھی گفتگو کرتے ہوئے اس کی تہذیبی بنیاد اور اس نظامِ خیال کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے جو اس صنفِ سخن کے لئے پس منظر کا کام دیتا ہے۔

علاوہ ازیں غزل کا ایک خاص شعری مزاج بھی ہے جس کی فضا جذبات و احساسات کے مختلف النوع رنگوں اور رنگوں سے تعمیر ہوئی ہے اور جس کے مرکز میں انسان کا بنیادی جذبۂ عشق ایک خاص نظامِ اقدار سے وابستہ ہو کر غزل کی کائنات کا مرکزی استعارہ بنتا ہے۔ اس کائنات کا مرکزی استعارہ بن کر عشق کی معنویت کیا سے کیا ہو جاتی ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے فراق صاحب کہتے ہیں کہ اردو غزل کا عاشق اپنے محبوب کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھتا اپنی تہذیب کی آنکھوں سے دیکھتا ہے۔ اسے اپنے ہاتھوں سے نہیں بلکہ اپنے کلچر کے ہاتھوں سے چھوتا ہے اور بقول رشید احمد صدیقی ہماری تہذیب غزل میں اور غزل ہماری تہذیب کے سانچے میں ڈھلی ہے اور دونوں کو ایک دوسرے سے رنگ و آہنگ، سمت و رفتار اور وزن و وقار ملا ہے۔ اب چونکہ غزل اپنے بنیادی مزاج اور ذہنی فضا کے اعتبار سے ایک تہذیبی ذریعہ اظہار ہے اس لئے اس کا اسلوب اور پیرایۂ بیان یہ ہے کہ یہ اکثر و بیشتر رمز و ایما کا سہارا لے کر علامتوں، اشاروں اور کنایوں میں بات کرتی ہے۔ روزمرہ زندگی کے معاملات و مسائل ہوں یا انسانی تعلقات و روابط کی مختلف صورتیں، حسن و عشق کی واردات ہو یا مشاہدہ حق کا معاملہ، غزل کا بنیادی مزاج یہ ہے کہ وہ ہر موضوع کو رمز و اشارت کے ساتھ علامتی انداز میں پیش کرتی ہے۔ اردو غزل کے نگار خانے میں شمع و پروانہ، برق و خرمن، شانہ و کاکل، بادہ و ساغر، شیشہ و سنگ، قفس و آشیاں، گل و بلبل وغیرہ ہزارہا علامتیں اور استعارے زندگی کی بوقلمونی کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اشیا کے رشتۂ اعتدال و کشش میں ربطِ معنوی کی نشاندہی کرتے ہیں ان میں سے ہر استعارہ بارہا تخلیقی تجربہ کی بھٹی میں تپا کر سرخ کیا جاتا ہے اور ہر علامت بار بار کاوشِ اظہار کے تیشہ سے تراشی جاتی ہے تب کہیں جا کر اسے روایت کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں غزل کا فن تخصیص سے تعمیم کی طرف بڑھنے کا فن بھی ہے لیکن غزل محض تجربہ کی عمومیت ہی کو پیشِ نظر نہیں رکھتی بلکہ اسے ایک تہذیبی منزلت و معیار بھی عطا کرتی ہے۔ یہ منزلت و معیار کبھی محسوس کو غیر محسوس سے ربط دے کر قائم ہوتا ہے، کبھی استعارہ کی طلسم بندی سے وجود میں آتا ہے، کبھی شاعرانہ صداقت کے حوالے سے ظاہر ہوتا ہے، کبھی قولِ محال کی وساطت سے رونما ہوتا ہے۔ کبھی علامت کے ذریعے

پیدا ہوتا ہے اور کبھی نکتہ سنجی اور معنی آفرینی کے جادو سے ظہور میں آتا ہے۔ غرض اسی طرح غزل کا فن اسالیب اظہار کے لو بہ لو رنگوں کے ساتھ ہمارے تہذیبی اور تمدنی مزاج کی آئینہ داری کرتا ہوا ہر عہد اور ہر زمانے کی روح کو اپنے اندر سمو لیتا ہے۔ اپنے بنیادی تشکیلی مزاج کے اعتبار سے غزل ایک خاص طرح کے خارجی ڈسپلن کی پابند ہونے کے باوجود اپنے اندر بڑی لچک بھی رکھتی ہے۔ قلی قطب شاہ سے لے کر آج تک غزل کے مدریجی ارتقا کی روشنی میں اس کے مزاج کا تجزیہ کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ نئے فکری اور سماجی عوامل ہمیشہ اردو غزل کے خاکے میں رنگ بھرتے رہے ہیں۔ ہر سماجی واقعہ اور ہر سیاسی حادثہ غزل کے مزاج اور اس کے طرز اظہار میں تھوڑی بہت تبدیلی پیدا کرتا رہا ہے اور ہر معاشرتی اور سماجی تبدیلی غزل کے اسلوب و ادا سے لے کر اس کے موضوع و مواد تک ہر شے پر اثر انداز ہوتی رہی ہے اور گو کہ ایک روائتی صنف سخن ہونے کے اعتبار سے غزل کچھ خاص حدود و قیود کی پابند ہے لیکن یہ حدود و قیود اس کی ترقی و ارتقا کی راہ میں کبھی بھی حائل نہ ہو سکیں اور روایت سے وابستگی کے باوجود یہ صنف ہر دور میں اپنے شعری سواد کو نئے عناصر سے ہم آہنگ اور مربوط کرتی چلی آئی ہے۔ اس کے باوجود ترقی و ارتقا کی مختلف منزلوں میں اسے طرح طرح کی آزمائشوں اور امتحانوں سے بھی گزرنا پڑا ہے۔ مولانا حالی کی برہمی اور بیزاری سے لے کر ترقی پسند تنقید کی مخالفت تک اسے کیا کچھ برداشت نہیں کرنا پڑا ہے۔ کبھی اسے نیم وحشی کہا گیا کبھی گردن زدنی ٹھہرایا گیا۔ کبھی تہی دامنی اور تنگ ظرفی کے طعنے دیئے گئے اور کبھی پریشان خیالی کی تہمت لگائی گئی لیکن اردو غزل ہر کڑی سے کڑی آزمائش سے سرخرو ہو کر نکلی۔ نظم کے عروج کا زمانہ آیا اور گزر گیا لیکن غزل کو اس کے منصب سے معزول نہ کر سکا۔ غزل مختلف اوقات میں اپنی گھٹتی بڑھتی مقبولیت کے باوجود آج بھی اردو ادب کی آبرو سمجھی جاتی ہے۔

بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ہیئت کا مسئلہ

بدلتے وقت کے ہر موڑ پر غزل کے سلسلے میں یہ سوال ضرور اٹھتا ہے کہ آیا یہ صنف اپنے مزاج کی تمام تر لطافتوں نزاکتوں اور اپنی روایتی حدود و قیود کے ساتھ نئی زندگی کے پیچیدہ مسائل کی ترجمانی کا حق ادا کر سکے گی یا نہیں۔ بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ زمانے کے نئے تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکے گی یا نہیں۔ ایسا ایک سوال آج بھی ہمارے پیش نظر ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ ماضی میں تو یہ سوال ہمیشہ غزل کے موضوع و مواد یا اس کے تخلیقی طریقہ کے حوالے سے اٹھایا گیا تھا جب کہ آج ہمیں اس سوال پر غزل کی ہیئت کے حوالے سے غور

کرنا ہے اور دیکھنا یہ ہے کہ کیا غزل اپنی مخصوص ہیئت یا فارم کے ساتھ ہمارے بدلتے ہوئے رجحانات اور مذاق کا ساتھ دے سکتی ہے یا نہیں۔ اس سوال کے اندر یہ نقطہ مضمر ہے کہ اگر وقت کے بدلتے ہوئے رجحانات سے ہم آہنگ ہونے میں غزل کا مخصوص عروضی سانچہ یا دوسرے ہیئتی لوازم کسی طور پر حارج ہوں تو کیوں نہ انہیں بدلنے پر غور کیا جائے۔ لیکن جیسا کہ پہلے ہی اس جانب چند اشارے کیے جا چکے ہیں، ہماری غزل اپنی ابتدا ہی سے ہر عہد اور ہر زمانے کے تقاضوں سے بخوبی عہدہ برآ ہوتی چلی آئی ہے۔ اس کی ہیئت وقت کے بدلتے ہوئے رجحانات اور تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے میں کبھی حارج نہیں ہوئی پھر یوں بھی غزل کی مخصوص ہیئت اپنی جگہ ایک بنیادی چیز ہے۔ بدلتے وقت کے تقاضے خواہ کچھ سے کچھ ہو جائیں یہ تو بس جیسی ہے ویسی ہی رہے گی۔ اس لیے کہ غزل کے پورے وجودی نظام میں سب سے بنیادی چیز اس کی مخصوص ہیئت ہی ہے لہٰذا غزل کی ہیئت کے سلسلے میں ایسا کوئی بھی سوال اٹھانا غزل کی بنیادی ماہیئت کو معرضِ خطر میں ڈالنے کے مترادف ہے۔ غزل تو دراصل ان اصنافِ سخن میں سے ہے جن کی ہیئت میں تبدیلی یا تجربے کی کوئی گنجائش مشکل ہی سے نکل سکتی ہے۔ غزل میں آج تک جو بھی تجربے ہوئے ہیں یا ہو سکتے ہیں ان کا تعلق غزل کے موضوعات، اس کی زبان و بیان، اس کے اسلوب و آہنگ اور اس کے لب و لہجے سے رہا ہے اور رہے گا لیکن غزل کی ہیئت میں کسی قسم کی تبدیلی کے بعد غزل کو غزل کی حیثیت سے برقرار رکھنا مشکل ہے اس لیے کہ غزل اس وقت تک غزل کہلانے کی مستحق ہو ہی نہیں سکتی جب تک کہ وہ ایک مخصوص ہیئت کی حامل نہ ہو۔ غزل کی یہ مخصوص ہیئت بنیادی طور پر تین اجزا، پر مشتمل ہے ایک تو غزل کے ہر شعر کے دونوں مصرعوں کے مقررہ ارکان اور اوزان و بحور کا پابند ہونا۔ دوسرے قافیہ کا التزام اور تیسرے مردف غزلوں میں ردیف کی پابندی۔ یہی ہے غزل کی ہیئت اور غزل اپنی اسی ہیئت سے پہچانی جاتی ہے ہم غزل کو اس کے مواد کی بنا پر غزل نہیں کہتے بلکہ غزل کو غزل کا نام اس کی ہیئت کی بنا پر دیتے ہیں۔ مثلاً اقبال کی غزل کا مواد میر کی غزل کے مواد سے بہت مختلف ہے لیکن مواد کے اس اختلاف کے باوجود دونوں میں جو چیز مشترک ہے وہ غزل کی مخصوص ہیئت ہے ورنہ مواد تو غزل کے ہر شاعر کا دوسرے شاعر کے مواد سے مختلف ہو سکتا ہے۔ پھر یوں بھی غزل کے شاعر کا مواد اس کی داخلیت میں موجود ہوتا ہے اور یہ مواد ہیئت کے بغیر ظاہر نہیں ہو سکتا۔ ہر شاعر اس مواد کو غزل میں ظاہر کرنے کے لئے ہیئت کا محتاج ہے جو اس کے داخلی تجربے سے الگ معروضی طور پر وجود رکھتی ہے اس ہیئت کے بغیر اس کا داخلی تجربہ غزل کی صورت میں خارجی شکل اختیار نہیں کر سکتا یا یوں کہیے کہ اس کا داخلی تجربہ غزل کی ہیئت ہی کے ذریعے وہ شکل اختیار کرتا ہے جسے ہم غزل کہتے ہیں۔ شاعر کا داخلی تجربہ (یا اس کا مواد) کہا جائے

خود غزل نہیں ہوتا اور نہ اپنی کوئی متعین شکل رکھتا ہے بلکہ تخلیقی عمل کے ذریعہ ہیئت سے مل کر غزل کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ غزل کی ماہیت یعنی وہ شے جو غزل کو غزل بناتی ہے غزل کی ہیئت ہے اس کا مواد نہیں۔ لہٰذا بدلتے ہوئے رجحانات یا مذاق کے نام پر غزل کی ہیئت کو تبدیل کرنا در اصل غزل کی ماہیت کو تبدیل کرنے کے مترادف ہے۔

غزل کی ہیئت میں تبدیلی کا سوال پوری سنجیدگی اور تواتر کے ساتھ پہلے کبھی نہیں اٹھایا گیا تھا اور اس لئے غزل کی ہیئت صدیوں سے ایک غیر متبدل اور غیر متغیر بنیادی سانچے کی حیثیت سے محفوظ چلی آرہی ہے اور غزل کی ماہیت ہر قسم کی تبدیلی اور تجربے سے بالاتر بھی جاتی رہی ہے لیکن اب آثار کچھ ایسے نظر آتے ہیں کہ شاید یہ بھی مستقبل میں ہماری تجربہ پسندی کے ہاتھوں محفوظ نہ رہ سکے گی اس لئے کہ غزل میں ہیئت کے نئے تجربوں کا آغاز حال ہی میں ہو چکا ہے اور بعض شعراء نے اس قسم کے تجربے شروع کر دیئے ہیں جو غزل کے متعین عروضی سانچے سے انحراف پر مبنی ہیں حالانکہ اس بات کا بظاہر کوئی امکان نظر نہیں آتا کہ غزل میں ہیئت کی اس تبدیلی کو مستحسن سمجھ کر قبول کر لیا جائے گا۔ لیکن یہ ایک واقعہ ضرور ہے کہ بعض شعراء ایسی غزلیں کہنے لگے ہیں جو آزاد نظم کی طرح چھوٹے چھوٹے مصرعوں پر مشتمل ہیں اور وہ غزلیں بعض رسائل میں شائع بھی ہونے لگی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے دور کی تجربہ پسندی نے غزل کی ہیئت میں بھی تبدیلی کے رجحان کا آغاز کر دیا ہے اور ہندوستان میں چھوٹے بڑے مصرعوں کی غزلوں پر مشتمل ایک مجموعہ بھی شائع ہو چکا ہے۔ اب یہ بات تو اپنی جگہ درست ہے کہ غزل کی ہیئت میں اس تبدیلی کو ابھی ایک عام رجحان کی حیثیت حاصل نہیں ہوئی تاہم اسے ایک جدید ترین رجحان کا آغاز ضرور سمجھا جا سکتا ہے اور جو منطق اس رجحان کے پیچھے کام کر رہی ہے وہ یہ ہے کہ جب ڈیڑھ مصرعوں میں بات مکمل ہو سکتی ہے تو پورے دو مصرعے کہنے کی کیا ضرورت ہے۔ لیکن اس منطق کو اور آگے بڑھایا جائے تو بات محض ڈیڑھ مصرعے کی غزل ہی پر ختم نہیں ہوتی بلکہ اس منطق کی رو سے تو صرف ایک مصرعے کی غزل کا جواز بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں ایک بنیادی بات یہ ہے کہ خواہ ڈیڑھ مصرعے کی غزل ہو یا ایک مصرعے کی۔ اگر غزل کی بنیادی ماہیت دو مصرعوں پر مشتمل عروضی سانچے کی قید سے متعین ہوتی ہے تو ایک یا ڈیڑھ مصرعے کی بنیاد پر کہی جانے والی چیز پر غزل کا اطلاق ہو ہی نہیں سکتا۔ ایسی کسی بھی تخلیق کو غزل کا نام دینا غزل کی ماہیت سے بے خبری کی دلیل ہے۔

لیکن اس مسئلے کو ایک اور زاویئے سے دیکھیں تو کہا جا سکتا ہے کہ خود غالب جیسے شاعر کا "ظرف

تنگنائے غزل، سے شناکی ہونا غزل کی ہیئت میں خامی یا خرابی کی دلیل ہے اور غزل کا یہی نقص بدلتے وقت کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے میں حارج ہو سکتا ہے۔ علاوہ ازیں کلیم الدین احمد نے بھی غزل میں ربط و تسلسل کے نہ ہونے پر اعتراض کرتے ہوئے اسے نیم وحشی صنفِ سخن قرار دیا ہے اور یہ بات بھی ہیئت ہی کے نقص کو ظاہر کرتی ہے اس کے جواب میں غزل کے انتشار اور بے ربطی کو دور کرنے کے لیے مسلسل غزل کہنے کا رجحان پیدا ہوا جو بجائے خود اعتراض کی صحت کو درست تسلیم کر لینے کا نتیجہ تھا۔ یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے لیکن اگر اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اعتراضات صرف غزل کی ہیئت ہی تک محدود نہیں رہے بلکہ ہیئت اور تخلیقی طریقۂ کار سے لے کر مواد تک غزل کے معترضین نے اعتراض کا کوئی گوشہ باقی نہیں چھوڑا اور اعتراضات بھی ایسے جن کی بنا پر عظمت اللہ خاں صاحب تو غزل کی گردن ہی بے تکلف مار دینا چاہتے تھے پھر اگر مسلسل غزل کا رجحان کلیم الدین احمد کے اعتراض کو درست ثابت کرتا ہے تو دوسرے اعتراضات کا حال بھی کچھ ایسا مختلف نہیں۔ مثلاً مولانا حالی کی غزل سے بدظنی اور بیزاری اس کی ماہیئت میں کسی خرابی کی بنا پر نہیں بلکہ عشق و عاشقی کے مضامین کی بنا پر تھی اس کے جواب میں عشقیہ مضامین کی جگہ اخلاقی اور سیاسی مضامین باندھے جانے لگے۔ شمع و پروانہ اور گل و بلبل کی علامتوں پر اعتراض ہوا تو ان کی جگہ نئی علامتیں وضع ہوئیں یا انہی علامتوں میں نئے معنی پیدا کر لیے گئے۔ ردیف اور قافیہ کی قیود جانِ سخن پر گراں تھیں تو اس گرانی کو کم کرنے کے لیے غیر مردّف غزلوں کا رواج ہوا۔ یہ کوششیں اپنی جگہ مستحسن ہوں یا غیر مستحسن اس بات سے قطع نظر دراصل سب کے سب اعتراضات کو درست تسلیم کر لینے کا نتیجہ تھیں حالانکہ اگر یہ سب اعتراضات بنیادی طور پر درست ہیں تو پھر غزل کو بحیثیت غزل کے باقی رکھنے کا کوئی جواز نکل ہی نہ سکتا ہے اور عظمت اللہ خاں کا یہ مؤقف درست معلوم ہونے لگتا ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف مار دینی چاہیئے۔ علاوہ ازیں ایک بات یہ بھی سمجھ میں نہیں آتی کہ اگر واقعی غزل میں اتنی خرابیاں اور خامیاں موجود تھیں تو اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں غزل آج تک کیوں عروسِ سخن بنی رہی۔ کلیم الدین احمد صاحب تو اس کی وجہ یہ بتاتے ہیں کہ دراصل مغربی شعرا کے مقابلے میں ہمارے شاعروں میں قوتِ تعمیر یا قوتِ ایجاد بڑی کم رہی ہے اور اسی لیے وہ ہمیشہ نظم کے بجائے غزل کی طرف مائل رہے۔ لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر حافظ رومی، میر، غالب اور اقبال جیسے شعرا میں قوتِ تعمیر کی کمی ہے اور مثال کے طور پر کلیم الدین احمد صاحب میں نہیں ہے تو کیا یہ کوئی ایسی چیز ہے جس کے نہ ہونے پر افسوس کیا جائے۔ قوتِ تعمیر، قوتِ ایجاد، تسلسلِ کلام، تنظیمِ فکر یہ سب الفاظ خواہ کتنے ہی بڑے ہوں لیکن جب ان کی مدد سے غزل کی نفی کی جاتی ہے تو بات سلجھنے کی بجائے کچھ

الجھ سی جاتی ہے۔ ہمیں غور کرنا چاہئے کہ یہ سب کیا ہے اور کیوں ہے۔

تہذیب اور ہئیت کا تعلق

اس سلسلے کا ایک بنیادی سوال یہ ہے کہ اصنافِ سخن کا اپنی تہذیب سے کیا تعلق ہوتا ہے اور فنی اور جمالیاتی اصول کہاں سے برآمد ہوتے ہیں یہ ایک ایسا بنیادی سوال ہے کہ اگر ہمیں اس کا صحیح جواب مل سکے تو شاید پھر ہم یہ بھی جان سکیں گے کہ ہم جن باتوں کو غزل میں مستحسن سمجھتے ہیں وہ کیوں مستحسن ہیں اور جن باتوں کو غزل کے معترضین مستحسن سمجھتے ہیں وہ غزل کے معاملے میں کیوں ہمارے کام نہیں آتیں۔ جہاں تک کلیم الدین احمد صاحب کے اعتراض کا تعلق ہے تو اس کے جواب میں غزل کے حامیوں کی طرف سے جو کچھ کہا گیا اس کا خلاصہ یہ تھا کہ ہر تہذیب کے جداگانہ تنقیدی اصول اور معیار ہوتے ہیں غزل ایک مشرقی صنفِ سخن ہے اسے مغربی اصولِ تنقید سے نہیں جانچنا چاہئے وغیرہ وغیرہ۔ یہ جواب اپنی جگہ درست ہو سکتا ہے لیکن اس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ اگر ہر تہذیب کے جداگانہ تنقیدی معیار ہوتے ہیں تو ہمارا تنقیدی معیار کیا ہے اور غزل اس پر کیسے پوری اترتی ہے۔ رہی یہ بات کہ غزل ایک مشرقی صنفِ سخن ہے لہٰذا اسے مغربی اصولِ تنقید پر نہیں جانچنا چاہئے تو سوال یہ ہے کہ جب ہم زندگی کے ہر شعبے میں مغرب کو اپنا رہے ہیں تو صرف غزل کے معاملے میں مشرق پر کیسے قائم رہ سکتے ہیں لیکن غزل کے دفاع کرنے والوں کی طرف سے اس بات کا کوئی واضح اور تسلی بخش جواب نہیں ملتا۔ حتیٰ کہ فراق صاحب کی طرف سے بھی نہیں۔ یہ درست ہے کہ کلیم الدین احمد صاحب نے جن اصولوں کو اپنی تنقید میں اپنایا وہ کلاسیکی مغربی تنقید کے اصول ہیں اور انہی اصولوں کی مدد سے اردو غزل کو پرکھ کر دیکھا ہے ان کے پیچھے ایک پورا تنقیدی نظام اور ایک مکمل جمالیاتی نظریہ موجود ہے اس جمالیاتی نظریے کی اساس جس تصورِ حقیقت پر ہے اس کا اصل اصول "وحدت فی الکثرت" کا تصور ہے اس تصور سے فن کی دنیا میں توازن، تناسب اور ہم آہنگی کا نظریہ برآمد ہوتا ہے اور توازن، تناسب اور ہم آہنگی کے تصورات اجزا کے ایسے تصور سے قائم ہوتے ہیں جس میں کُل اور جزو کا امتزاج ہوتا ہے۔ ارسطو نے کُل کی تعریف یہی کی ہے کہ یہ تین اجزا پر مشتمل ہے۔ ابتدا، انتہا اور درمیان۔ اور یہ تینوں اجزا آپس میں اتنے مربوط ہیں کہ ان میں کسی قسم کی کمی بیشی نہیں کی جا سکتی۔ چنانچہ ایک فن پارے کی خوبی یہی ہے کہ وہ ایک وحدت یا کُل ہو۔ اس کے اجزا باہم مربوط ہوں، ان میں توازن، تناسب اور ہم آہنگی پائی جائے۔ اس کی ایک ابتدا، ایک انتہا اور ایک درمیان ہو اور یہ سب اجزا اتنے

ناگزیر ہوں کہ ان میں کوئی کمی بیشی نہ کی جاسکے۔ کلاسیکی مغربی تنقید کے اس جامع فارمولے سے کلیم الدین احمد صاحب کے تنقیدی اصول اور معیار پیدا ہوئے ہیں وہ ان اصولوں کی روشنی میں غزل کو پرکھتے ہیں تو نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ

غزل میں ربط، اتفاق اور تخییل کی کمی ہے۔

غزل میں قصیدے اور قطعہ کی بہ نسبت تسلسل کی کمی ہے۔

غزل کی بے ربطی مسلّم ہے۔

غزل میں وحدتِ تخییل کا فقدان ہے۔

اور انہی باتوں سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ غزل ایک نیم وحشی صنفِ سخن ہے لیکن ان خیالات کو آسانی سے مسترد نہیں کیا جاسکتا۔ کلیم الدین احمد صاحب نے جن اصولوں کی میزان پر اردو شاعری کو تولا ہے وہ روایتی لحاظ سے تمام متمدن دنیا میں تسلیم شدہ تھے۔ اصل کیا ہے یہ شاید کوئی نہ بتلا سکے۔ مگر اس میں شک نہیں کہ اردو غزل ان اصولوں کی میزان پر پوری نہیں اترتی اور اس میں وہ تمام خامیاں واقعی ملتی ہیں جو کلیم الدین احمد صاحب نے گنوائی ہیں پھر بھی سوال یہ اٹھتا ہے کہ ایسی "نیم وحشی" اور ربط و تسلسل سے عاری صنفِ سخن کو باقی رکھنے کا جواز کیا ہے۔ آخر کیوں نہ اس کی گردن بے تکلف ماردی جائے لیکن یہ مسئلہ ذاتی پسند اور ناپسند سے اوپر اٹھ کر دیکھنے کا ہے اس لئے کہ تہذیبی تصورات کا جواب ذاتی پسند و ناپسند سے نہیں دیا جاسکتا۔ غزل ہمیں لاکھ عزیز ہی مگر وہ اصول جو مغربی کلاسیکی تہذیب کی دین ہیں ان کی اہمیت اور قدر و قیمت بھی مسلّم ہے اور اسی طرح غزل بھی عجمی اسلامی تہذیب کی ایک بہت بڑی دین ہے۔ لفظ غزل کے معنی "حرف باز نان گفتن" نہیں ہے جیسا کہ بعض پرانے فارسی اردو لغت نویس لکھتے ہیں۔ غزل عربی لفظ غزال سے ہے جس کے معنی ہرن ہیں۔ عالم عرب بلکہ دنیا بھر میں کہیں بھی چاندراتوں میں ہرن کی سسکاریاں ہزار معنی بروایت بن سکتی ہیں لفظ غزل کی معنویت میں زندگی کی بے شمار لطافتیں اور درد شامل ہیں۔ فارسی اور اردو شاعری کے ذکر سے صرف اور صرف غزل ہی ہمارے ذہن میں آتی ہے تو کیا اس کا مطلب یہ ہے کہ عجمی اسلامی تہذیب ہی میں کوئی خرابی کی صورت مضمر ہے۔ بالالفاظ دیگر کیا عجمی اسلامی تہذیب کی جمالیات میں "وحدت فی الکثرت" کا اصول کارفرما نہیں، یا اس میں اس اصول کے علاوہ بھی کوئی اور اصول کام کر رہا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ "وحدت فی الکثرت" کا تصور صرف کلاسیکی مغربی تہذیب ہی کا نہیں دنیا کی دوسری بڑی تہذیب کا تصور بھی یہی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ مختلف تہذیبوں میں حقیقت پر نظر ڈالنے کے مختلف طریقے ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ایک طریقہ ہے کثرت سے وحدت کی طرف آنے کا۔ یہ صعودی انداز نظر ہے جو کلاسیکی مغربی تہذیب

اور اسلامی تہذیب دونوں میں مشترک ہے اس کے علاوہ ایک دوسرا طریقہ نزولی انداز نظر بھی ہے یعنی وحدت سے کثرت کی طرف آنا۔ عجمی اسلامی تہذیب کی انفرادیت یہ تھی کہ اس نے اپنی جمالیات میں نزولی انداز نظر کے لئے بھی جگہ نکالی ہے اور اردو غزل کی پیدائش اس تہذیب کی اسی انفرادیت کا نتیجہ ہے۔ اسے ہندو فلسفہ و تصوف نے مزید تقویت بخشی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ بہت سے "پکے" ہندوؤں نے غزل کو نہایت گراں قدر سطح پر پہنچایا۔ چنانچہ غزل میں "وحدت فی الکثرت" کی بجائے "کثرت فی الوحدت" کا تصور کام کر رہا ہے۔ ایک نظر کثرت سے بجائے وحدت کو دیکھتی ہے اور دوسری نظر وحدت میں کثرت کو۔ غزل اسی دوسری نظر کی ترجمانی کرتی ہے اور ان معنوں میں ایک عظیم تہذیب کا کارنامہ ہے کہ حقیقت پر نظر ڈالنے کا یہ طریقہ دوسری تہذیبوں کے فنی اور جمالیاتی اصولوں میں کارفرما نہیں ہوا۔

عجمی اسلامی تہذیب کے اس مرکزی اصول کو سمجھ لینے کے بعد اب غزل پر نظر ڈالیے۔ غزل میں وحدت کی نمائندگی تو غزل کے وزن، ردیف کی یکسانیت اور قافیوں کی ہم آہنگی سے ہوتی ہے لیکن چونکہ غزل کا اصل زور وحدت کی بجائے کثرت پر ہے اس لئے غزل کا مروجہ اصول یہ رہا ہے کہ اس کے ہر شعر میں ایک مختلف مضمون باندھا جائے اور مضمون واحد کے تسلسل کو اس کا عیب سمجھا جائے اسی اصول کی وجہ سے تکرار قافیہ بھی غزل میں ایک عیب سمجھا گیا کیونکہ اس سے کثرت کا نقشہ مجروح ہوتا ہے۔ پھر اگر ایک ہی قافیہ مطلع میں آجائے تو یہ بھی عیب ہے کیونکہ اصول کثرت کے خلاف ہے اور کثرت مضامین غزل کا عیب نہیں حسن ہے۔ چنانچہ غزل میں حقیقت واحد کی بوقلمونی اس طرح دکھائی جاتی ہے کہ تجلی میں تکرار نہ ہو۔ فراق صاحب جب یہ کہتے ہیں کہ پوری کائنات ایک غزل ہے تو اس کا مفہوم بھی یہی نکلتا ہے کہ جس طرح کائنات میں حقیقت واحدہ مظاہر کثیرہ میں جلوہ گر ہے اسی طرح غزل بھی ایک بوقلمونی محبوب کا جلوہ رنگا رنگ ہے جو اپنی یکتائی کے باوجود عالم کثرت میں ہزار در ہزار تجلیات کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ اس وضاحت کے بعد دیکھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ مضامین کی بے ربطی، تسلسل کی کمی، وحدت تخیل کی عدم موجودگی یعنی ربط، اتفاق اور تخیل کا نہ ہونا غزل کا عیب نہیں اس کی خوبی ہے اور یہ صنف سخن کسی "نیم وحشی" دماغ کا کارنامہ نہیں بلکہ ایک نہایت اعلے درجہ کی تہذیب کی شان انفرادیت کا مظہر ہے اس وضاحت کے بعد وہ سارے اعتراضات بے وزن اور غیر حقیقی معلوم ہونے لگتے ہیں جو اب تک غزل کے سلسلے میں مختلف گوشوں سے کئے جاتے رہے ہیں۔

ایک نتیجہ

اب خلاصہ اس بحث کا یہ نکلتا ہے کہ غزل کا اصول "کثرت فی الوحدت" ہے اور نظم کا "وحدت فی الکثرت" نظم میں کائنات کی کثرت وحدت بن جاتی ہے اور غزل میں کائنات کی وحدت کثرت بن جاتی ہے۔ نظم کا اصول اختلاف میں ہم آہنگی پیدا کرنا ہے اور غزل کا اصول ہم آہنگی میں اختلاف کو دیکھنا اور غزل اور نظم دونوں اپنی اپنی جگہ پر اعلیٰ ترین تہذیبوں کے ذرائع اظہار ہیں لہٰذا انہیں ایک دوسرے سے بڑا یا چھوٹا قرار دینا قطعی طور پر خارج از بحث ہے اس گفتگو سے جب یہ بات واضح ہو گئی کہ غزل کا ہماری تہذیب سے کیا تعلق ہے تو ہم ایک مضبوط تہذیبی بنیاد پر کھڑے ہوتے ہیں اور غزل کی ہیئت، اس کے اسلوب و آہنگ، رموز و علائم اور موضوعات و مواد کے بارے میں پورے یقین اور اعتماد کے ساتھ بات کر سکتے ہیں۔ اب کلیم الدین احمد، عظمت اللہ خان اور غزل کے دوسرے معترضین کے اعتراضات کا کھوکھلا پن ہمیں صاف دکھائی دینے لگتا ہے اور ہم جان لیتے ہیں کہ غزل کسی "نیم وحشی" دماغ کی پیداوار نہیں بلکہ انتہائی تہذیب یافتہ جذبے اور رچے ہوئے شعور کی مترنم لے ہے۔

اب جہاں تک غالب کا تعلق ہے تو اس کا "ظرف تنگنائے غزل" سے مطمئن نہ ہونا اس بات کی دلیل نہیں کہ اسے غزل پر کوئی ایسا اعتراض تھا جو اس کی ہیئت میں کسی نقص یا خامی پر مبنی ہو۔ دراصل ایسا سمجھنا بھی ایک طرح کی غلط فہمی کی بنا پر ہے کیونکہ جہاں تک غالب جیسے بڑے اور عظیم شاعر کا تعلق ہے تو ایسے شاعر کے لئے ایک غزل ہی کیا ہر صنفِ سخن کا ظرف "ظرفِ تنگنائے" ثابت ہو سکتا ہے ایسے شعراء کو اصنافِ سخن کے قالب ہی نہیں، کبھی کبھی تو پوری زبان کا ظرف بھی "ظرف تنگنائے" ہی محسوس ہونے لگتا ہے اس لئے کہ کوئی بھی لفظ ایسے کسی بھی بڑے شاعر کے لئے بقدر شوق وسیع نہیں ہو سکتا۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ غزل کی تنگ دامنی کے شکوہ کے باوجود خود غالب جیسے شاعر کی انفرادیت کے جوہر بھی غزل ہی کے آئینۂ صد رنگ میں بکھرے ہیں۔ اور خواہ غزل کے مخصوص عروضی سانچے اور ردیف و قوافی کی قیود نے غزل کے فن کو کتنا ہی مشکل کیوں نہ بنا دیا ہو مگر ولی سے لے کر آج تک غزل کے ہر قابلِ ذکر شاعر کی انفرادیت کے جوہر بھی انہی حدود و قیود اور پابندیوں کے درمیان بکھرتے رہے ہیں۔ علاوہ ازیں غزل کا فن جہاں شاعر پر بہت سی پابندیاں عائد کرتا ہے وہاں وہ اسے بہت سی آزادیاں بھی دیتا ہے۔ مثلاً شاعر جو بحر چاہے اختیار کرے جو ردیف و قوافی چاہے باندھے، جو

لب و لہجہ چاہے اپنائے اس پر کوئی پابندی نہیں۔ لیکن اتنی آزادیوں کے ساتھ کچھ پابندی بھی خود بخود عائد ہو جاتی ہے جنہیں نظر انداز کرنے سے غزل کے معیار کو ٹھیس لگتی ہے اور شاعر اور اس کا کلام دونوں پایۂ اعتبار سے گر جاتے ہیں ان پابندیوں سے صرف وہی شاعر عہدہ برآ ہو سکتا ہے جو غزل کے ہر شعر پر "ستارہ می شکنند آفتاب می سازند" کا عمل بخوبی جانتا ہو۔

غزل کا موجودہ سفر

چنانچہ غزل کی ہیئت سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے تو بحیثیت مجموعی غزل کے بارے میں یہ بحث کہ غزل اپنے بنیادی مزاج اور اسلوب و آہنگ کے ساتھ ہمارے بدلتے ہوئے رجحانات اور مذاق سے کہاں تک ہم آہنگ ہو سکتی ہے۔ وقتاً فوقتاً ہوتی رہی ہے۔ خاص طور پر تقسیم ہند کے بعد ہندوستان اور پاکستان دونوں جگہ اس مسئلہ پر خاصی بحث ہو چکی ہے اور نظریاتی سطح پر اس سوال کا نقادوں نے جو بھی جواب دیا ہو لیکن تخلیقی سطح پر اس کا سب سے اچھا جواب خود غزل نے ہی فراہم کیا ہے یعنی دور حاضر کے درد و کرب کو سماجی، سیاسی اور تمدنی مسائل کو بہتر سے بہتر اور مؤثر انداز میں پیش کر کے بدلتے وقت سے ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت کا ثبوت دیا۔ غزل کو بدلتے ہوئے رجحانات اور مذاق کا ساتھ دینے یا وقت کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے یا نئے دور کے پیچیدہ مسائل کی ترجمانی کا حق ادا کرنے کے سلسلے میں اگر کبھی کسی کو غزل کی صلاحیتوں کے بارے میں کوئی شک و شبہ رہا ہے تو اس کا سب سے بہتر اور بھرپور جواب خود غزل ہی نے تخلیقی سطح پر فراہم کر کے اسے دور کر دیا ہے۔

چنانچہ آج بھی جب ہم آگے بڑھتی ہوئی زندگی اور پیچ در پیچ مسائل کے حوالے سے اردو غزل کے امکانات کا جائزہ لیتے ہیں اس کے لفظوں کے دروبست، علائم و رموز کے استعمال اور اسلوب و ادا کے آہنگ سے پیچیدہ تر ہوتی ہوئی زندگی کے شعور و ادراک کا سراغ ملتا ہے۔ ماضی کے ہر دور کی طرح آج بھی اردو غزل کے تشکیلی مزاج کا امتحان اس بات میں ہے کہ وہ مشینوں کی گڑگڑاہٹ اور طیاروں کی پرواز کے شعور میں اپنے بنیادی مزاج اور آہنگ کو اپنی رمزیت، اشاریت اور ایمائیت کو ایک مؤثر تہذیبی ورثہ کی حیثیت سے برقرار رکھتے ہوئے نئے حالات و حوادث کی عکاسی کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید غزل کے ایک حصہ میں آج واقعیت زدگی کا رجحان ملتا ہے جو غزل کے داخلی آہنگ اور اس کی رمزیت اور ایمائیت کو چھوڑ کر ایک ایسے خارجی اور غیر

رمزیاتی انداز کو اپنا تاہے جس میں غزل کے مزاج کی مخصوص تہ داری اور پہلو داری کی بجائے ایک طرح کا اکہرا پن پایا جاتا ہے۔ اسی طرح اس میں ایک رجحان اینٹی غزل کا بھی در آیا ہے اور بعض تجربات ایسے بھی ہو رہے ہیں جو اگرچہ غزل کی ہیئت میں تو کوئی تبدیلی نہیں لاتے لیکن جو اس کے بنیادی غزلیہ مزاج کو مجروح کر کے اسے ناقابلِ شناخت اور ناقابلِ فہم قصور بنا دیتے ہیں بہر حال یہ ایک اچھی بات ہے کہ ایسے تجربات جدید غزل کے غالب رجحان پر اثر انداز نہیں ہوتے لہٰذا اس کے بعض خارجیت زدہ حصوں سے قطع نظر بحیثیت مجموعی جدید غزل آج بھی اپنا وہی مخصوص رمزیاتی اور ایمائی انداز برقرار رکھے ہوئے ہے جو غزل کے اشعار میں تہہ داری اور پہلو داری کا ضامن ہے۔ غالب سے اقبال تک حسرت سے فراق اور فیض تک اور آگے بھی غزل میں تبدیلیاں اور تجربات ہوتے رہتے ہیں۔ افسوس کہ میں اس فہرست کو طویل نہیں کر سکتا کہ جگہ کی قلت کے سبب جن محبوب ہندوستانی اور پاکستانی معاصر، جن کا نام نہ آسکے وہ مجھ سے خفا ہو جائیں گے، لیکن غزل کی غزلیت اور اس کا بنیادی مزاج آج بھی برقرار ہے اور جدید غزل آج بھی ہندوستان اور پاکستان دونوں جگہ ماضی کی روایات سے کلیتہً منقطع ہوئے بغیر اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی زندگی کے مشاہدات و تجربات کو منعکس کر رہی ہے۔ ہندوستان میں جو نئی غزل فراق اور شاد عارفی کے بعد کہی جا رہی ہے وہ نئے عہد کی روح سے ہم آہنگ ہے اور ایک نوع کی تازگی اپنے اندر رکھتی ہے۔ خلیل الرحمٰن اعظمی۔ ندا فاضلی، شاذ تمکنت بشیر بدر، باقر مہدی۔ زبیر رضوی۔ شہریار، وہابی۔ شمیم حنفی۔ پرکاش فکری، فضیل جعفری، محمد علوی، عادل منصوری وغیرہ ایسے نام ہیں جنہوں نے ہندوستان میں غزل کو ایک نئی معنویت اور نئی توانائی دی ہے لیکن انہی کے دوش بدوش یقیناً کتنے ہی اچھے اور سچے شاعر اور بھی ہوں گے جن کا ذکر میں تمام ہندوستانی غزل گو حضرات سے اپنی ناواقفیت کے سبب سے نہیں کر سکتا، مگر جو غزل کو اعتبار اور وقار دینے میں دوسروں کے ساتھ برابر کے شریک ہوں گے مجھے اعتراف ہے کہ میں ہندوستان کے تمام اردو ادب سے پوری طرح واقف نہیں اور اس کے اسباب ظاہر ہیں لیکن اپنی ناقص اور محدود معلومات کے مطابق اگر میرا اندازہ غلط نہیں تو میں سمجھتا ہوں کہ ہندوستان میں جدید غزل کا ارتقا پاکستان سے نسبتاً مختلف خطوط پر ہوا ہے لیکن یہ کہنا شائد غلط نہ ہو کہ ہندوستان میں بھی اچھے برے ہر طرح کے تجربوں کے باوجود بڑے نفیس اور اعلےٰ درجے کے شاعر موجود ہیں جو غزل کے امکانات کو وسعت دے کر اس کے حسن اور دلکشی میں اضافہ کر رہے ہیں۔ اسی طرح پاکستان میں بھی ۱۹۴۷ کے بعد جدید غزل ایک نئے بانکپن اور توانائی کے ساتھ ابھری ہے۔ فیض۔ ندیم۔ حفیظ ہوشیارپوری۔ مختار صدیقی۔ ابن انشا۔ رضا جعفری۔ قتیل شفائی۔ مجید امجد۔ عزیز حامد مدنی اور بہت سے دوسرے شعرا۔ میں پریشان ہوں کہ اس محترم گروہ میں اپنا نام شامل کروں یا نہ کروں، پاکستان کے دور

اولین میں اپنے ماحول کے رشتوں اور رابطوں اور بدلتی ہوئی زندگی کے شعور وادراک کے ساتھ اردو غزل میں جدیدیت کے نقوش ابھرتے نظر آتے ہیں۔ خاص طور پر فیض صاحب جن کا مقام فکر وفن کے اعتبار سے نہایت بلند ہے اور جو نظم اور غزل دونوں میں اپنے منفرد اور اچھوتے اسلوب کی بنا پر ممتاز ہیں۔ انہوں نے جدید غزل کو ایک نیا لب ولہجہ اور نیا رنگ وآہنگ دیا ہے۔ نئی نسل کے کتنے ہی شعراء نے ان کا اثر قبول کیا ہے۔ جدید غزل کو نئی زندگی اور نیا شعور دینے اور اسے نئے امکانات سے آشنا کرنے میں ان کا بڑا حصہ ہے۔ بہرحال جدید غزل پر فیض صاحب کے اثرات ایک الگ مطالعہ کا موضوع ہیں۔ اسی طرح ناصر کاظمی کا نام بھی جدید غزل کے سلسلے میں خاص اہمیت رکھتا ہے ناصر کاظمی کے ساتھ یا اس کے بعد آنے والے دوسرے نوجوان شعراء نے بھی عہد حاضر کے سوز وساز اور درد وداغ کی ترجمانی کا حق بہتر طور پر ادا کرتے ہوئے اردو غزل کو زیادہ سے زیادہ نکھارنے اور سنوارنے کی کوشش کی ہے اس گروہ میں ناصر کاظمی کے علاوہ اور اس ضمن میں جن دوسرے شعراء کے نام قابل ذکر ہیں اب میں ان میں سے چند کا حوالہ دیئے بغیر نہیں رہ سکتا خواہ گھر واپسی پر کچھ ہی گزرے۔ ان میں عبیداللہ علیم، شہزاد احمد، جمال پانی پتی، محشر بدایونی، پروین فنا، محبوب خزاں، منیر نیازی، اطہر نفیس، شکیب جلالی، کشور ناہید، محسن احسان، زہرہ نگاہ رضی اختر شوق، جون ایلیا، حمایت علی شاعر، عالم تاب تشنہ، ظفر اقبال، ساقی فاروقی، رسا چغتائی، رئیس فروغ سبط علی صبا، امید فاضلی، سحر انصاری، نصیر ترابی، افتخار عارف، پروین شاکر اور بہت سے دوسرے نوجوان شعراء شامل ہیں جو فنی لوازم کو معنوی خوبیوں سے ہم آہنگ کر کے جدید غزل کی راہیں ہموار کر رہے ہیں۔ جدید غزل سے افق کو نئی وسعتوں اور نئی جہات سے آشنا کر رہے ہیں۔ نئے خیالات کی روشنی میں نئی سچائیوں کا سراغ لگا کر اسے ایک نیا طرز احساس اور نیا پیرایہ اظہار دے رہے ہیں۔ ان شعراء کے ہاتھوں جدید غزل حسن وعشق کے بدلے ہوئے رویے میں عہد حاضر کی روح سے ہم آہنگ ہونے میں معاصرانہ انداز فکر میں اور حالات وحقائق کی حقیقت پسندانہ ترجمانی میں کیا سے کیا ہوتی جا رہی ہے ذرا اس کا اندازہ ان اشعار سے کیجئے۔

تمام عمر ترا انتظار ہم نے کیا
اس انتظار میں کس کس سے پیار ہم نے کیا

(حفیظ ہوشیارپوری)

وہ لوگ جن سے تری بزم میں تھے ہنگامے
گئے تو کیا تری بزم خیال سے بھی گئے
(عزیز حامد مدنی)

یں روز اِدھر سے گزرتا ہُوں کون دیکھتا ہے
مَیں جب اِدھر سے نہ گزروں گا کون دیکھے گا

(مجید امجد)

وہ خار خار ہے شاخِ گلاب کی مانند
میں زخم زخم ہُوں پھر بھی گلے لگاؤں اُسے

(احمد فراز)

کل چودھویں کی رات تھی شب بھر رہا چرچا ترا
کچھ نے کہا یہ چاند ہے کچھ نے کہا چہرہ ترا

(ابنِ انشاء)

کچھ نہ تھا یاد بجز کارِ محبت اک عمر
وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے

(راقم الحروف)

کیا لوگ ہیں کہ دل کی گرہ کھولتے نہیں
آنکھوں سے دیکھتے ہیں مگر بولتے نہیں

(اختر ہوشیارپوری)

یہ چاہا تھا کہ پتھر بن کے جی لوں
سو اندر سے پگھلتا جا رہا ہُوں

(سلیم احمد)

اس کی ہر طرزِ تغافل پہ نظر رکھتی ہے
آنکھ ہے دل تو نہیں ساری خبر رکھتی ہے

(ظفر اقبال)

اب ہوائیں ہی کریں گی روشنی کا فیصلہ
جس دیئے میں جان ہوگی وہ دیا رہ جائے گا

(محشر بدایونی)

نیتِ شوق بھر نہ جائے کہیں
تو بھی جی سے اتر نہ جائے کہیں

(ناصر کاظمی)

کس کے لئے جاگتے کس کی طرف بھاگتے
اتنے بڑے شہر میں کوئی ہمارا نہ تھا

(شہزاد احمد)

اُلجھے ہر آستاں سے محبت کبھی نہ کی
شکوے تھے اس قدر کہ شکایت کبھی نہ کی

(محبوب خزاں)

کچھ اس قدر تھی گرمیٔ بازارِ آرزو
دل جو خریدتا تھا اسے دیکھتا نہ تھا

(کشور ناہید)

آواز دے کے دیکھ لو شاید وہ مل ہی جائے
ورنہ یہ عمر بھر کا سفر رائیگاں تو ہے

(منیر نیازی)

دلوں کی اور دھواں سا دکھائی دیتا ہے
یہ شہر تو مجھے جلتا دکھائی دیتا ہے

(احمد مشتاق)

تیرے آنے کا انتظار رہا
عمر بھر موسم بہار رہا
(رسا چغتائی)

دروازہ کھلا ہے کہ کوئی لوٹ نہ جائے
اور اس کے لئے جو کبھی آیا نہ گیا ہو
(اطہر نفیس)

گھر تو ایسا کہاں کا تھا لیکن
دربدر ہیں تو یاد آتا ہے
(امید فاضلی)

مجنوں میں عجب ہے دلوں کا دھڑکا سا
کہ جانے کون کہاں راستہ بدل جائے
(عبید اللہ علیم)

دیوار کیا گری مرے خستہ مکان کی
لوگوں نے میرے صحن میں رستے بنا لئے
(سبط علی صبا)

میں سچ کہوں گی مگر پھر بھی ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کر دے گا
(پروین شاکر)

مجھ کو مری شکست کی دوہری سزا ملی
تجھ سے بچھڑ کے زندگی دنیا سے جا ملی
(ساقی فاروقی)

جہاں تلک بھی یہ صحرا دکھائی دیتا ہے
مری طرح سے اکیلا دکھائی دیتا ہے

(شکیب جلالی)

کتنا پھیلے گا یہ اک وصل کا لمحہ آخر
کیا سمیٹو گے کہ اک عمر کی تنہائی ہے

(رضی اختر شوق)

گفتگو کسی سے ہو تیرا دھیان رہتا ہے
ٹوٹ ٹوٹ جاتا ہے سلسلہ تکلم کا

(فرید جاوید)

میں جس کو اپنی گواہی میں لے کے آیا ہوں
عجب نہیں کہ وہی آدمی عدو کا بھی ہو

(افتخار عارف)

وصال و ہجر سے وابستہ تہمتیں بھی گئیں
وہ فاصلے بھی گئے اب وہ قربتیں بھی گئیں

(سحر انصاری)

عشق وہ کارِ مسلسل ہے کہ ہم اپنے لئے
ایک لمحہ بھی پس انداز نہیں کر سکتے

(رضی فروغ)

شب فراق بھی چہرہ نما گذرتی ہے
کبھی چراغ کبھی ہوا گزرتی ہے

(نصیر ترابی)

مجھے احساس ہے کہ یہ جائزہ بہت سرسری اور تشنہ ہے اور وہ شعرا جو خصوصی توجہ کے مستحق تھے ان کا ذکر بھی شاید ہی آسکا ہو اشعار بھی زیادہ منتخب نہیں کئے جا سکے۔ بہرحال ان اشعار سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے

کہ جدید اردو غزل اجتماعی زندگی کے مختلف رجحانات کی صورت گری میں عصرِ رواں کے سماجی، معاشرتی اور تہذیبی عوامل کی عکاس انسانی زندگی کے بدلتے ہوئے شعور و شعار میں کس سلیقۂ اظہار کا ثبوت دے رہی ہے اور کس طرح عہدِ حاضر کی آشفتگی کو حسن و عشق کے بدلتے ہوئے روابط کو جدید زندگی کے درد و کرب اور اضطرار و انفعال کو انسان کی عصری تنہائی کو ایک جاذب توجہ پن کے ساتھ فکر و فن کے سانچوں میں ڈھال رہی ہے۔ اپنے ماحول کی گھٹنوں کی لایعنیت کے بیان میں کھردری حقیقتوں اور پیچ در پیچ مسائل کی آئینہ داری میں غم و مسرت، ہجر و وصال اور فراق کی بدلتی ہوئی نسبتوں کے سبب سے ہر آن پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتی ہوئی صورتِ حال کی عکاسی میں اگرچہ کبھی کبھی کی سانس اکھڑ ضرور جاتی ہے لیکن بحیثیت مجموعی جدید غزل عہدِ حاضر کے بدلتے ہوئے رجحانات سے ہم آہنگ ہونے اور وقت سے عہدہ برآ ہونے میں اپنی امکانی صلاحیتوں کا بہتر سے بہتر ثبوت فراہم کر رہی ہے۔

لیکن! اگر کوئی اصرار کرے کہ غزل کے مستقبل پر کوئی واضح اور یقینی پیش گوئی کروں، مجھے خود مستقبل کے بارے میں ایک قول یاد آئے گا۔ یہ امریکہ کے مشہور فیوچرسٹ مسٹر HALE کا قول ہے۔

ماضی کا مستقبل مستقبل میں ہوتا ہے۔

حال کا مستقبل ماضی میں ہوتا ہے۔

مستقبل کا مستقبل حال میں ہوتا ہے۔

جدید غزل

سلیم احمد

غزل کے معنی اگر عورتوں کے متعلق یا عورتوں سے باتیں کرنا ہے تو جدید غزل کو پڑھنے کے قانونی' اخلاقی اور شرعی قباحتوں کے باوجود جدید عورتوں کو ذرا غور سے دیکھنا ضروری ہے۔ افسوس ہے کہ مجھے جدید عورت کا خاص تجربہ بالکل نہیں ہے اس لئے اپنی آسانی کے لئے میں تو یہ کرتا ہوں کہ کسی صنف ادب مثلاً افسانہ یا ناول میں عورتوں کے چند نمائندہ کردار پکڑ لیتا اور ان کی روشنی میں جدید غزل کا ایک جائزہ لے ڈالتا۔ لیکن اس میں بھی ایک دقت یہ پیش آئی کہ عصمت کی "دشمن"، اور قرۃ العین حیدر کی "رخشندہ" دونوں ذرا سنیئر نکل گئیں اور ان کے بعد کے افسانوی ادب نے کوئی ایسا کردار پیش نہیں کیا جو اس نسل کا نمائندہ بن سکتا جس کی جوانی تقسیم ہند کے ساتھ آئی یا جسے بیتے برس لگے ابھی دس بیس برس گزرے ہیں۔ مجبوراً صرف ایک صورت رہ جاتی ہے کہ آپ میرے ساتھ صدر کی کسی سڑک پر کھڑے ہو جائیں اور ان کرداروں کو اپنی آنکھوں سے دیکھیں جن کے واقعات کل کے اخباروں کی سرخیاں بنیں گے۔

یہ لڑکی جو ابھی انتہائی تیز رفتاری سے کار چلاتی گزری ہے، اس کے بارے میں آپ کا کیا خیال ہے! آپ اسے ترکِ غمزہ زن کہیں گے یا کافر نیدی! اور ادھر دیکھئے۔ وہ ایک محترمہ اسکوٹر پر ایک صاحب کی کمر کے گرد حلقہ کئے جا رہی ہیں۔ یہ مومن کے پردہ نشینوں کی کون سی پشت میں پیدا ہوئی ہیں۔ اور معاف کیجئے، یہ خواتین جن کے شانے اور پنڈلیاں کھلی ہوتی ہیں اور جو اپنی بریدہ زلفوں کو جھٹکتی، قہقہے لگاتی خراماں خراماں شاپنگ کے لئے جا رہی ہیں، ان پر غزل لکھنا ہو تو جرأت کا انداز کام آئے گا۔ یا انشاء کے "چلبلوں کے پھندے" والے انداز کا؟ ممکن ہے کہ آپ غزل کے عشق کے لئے اس نو خیز حسینہ کو پسند کریں (حیا پہلے سے بڑھ کر اور سر اٹھانا کم) جو چند کتابیں سینے سے لگائے، خاموشی سے نظر جھکائے فٹ پاتھ پر جا رہی ہے (دیکھا ہے آج میں نے اسے بک سٹال پر) پسند بری بھی نہیں۔ لیکن کیا آپ اس سے میر جیسا عشق کر سکیں گے!

دور بیٹھا غبار میر اس سے   عشق بن یہ ادب نہیں آتا

ہمارے ایک دوست نے ایک ایسی خاتون سے عشق کیا جن کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ انگریزی بہت روانی سے بولتی تھیں۔ اور میر کے انداز میں غزلیں لکھنی شروع کیں ——— انجام ایک طربناک المیہ کی صورت میں یہ نکلا کہ محبوبہ تو رقیب کے ساتھ لندن چلی گئی مگر ان کا دیوان بہر حال تیار ہو گیا۔ عشق میں یہ سودا بھی برا نہیں گو آم نہ سہی گٹھلیوں کے دام مل جاتے ہیں لیکن میرا سوال یہ ہے کہ میر کے رنگ کا یہ پورا دیوان کس حد تک ہمارے زمانے کی نمائندہ غزلوں کا دیوان کہا جاتا ہے؟

غزل کی پرانی شاعری کے بارے میں ہمارا کہنا ہے کہ گل و بلبل کے فرضی قصے سنانی تھی یا کسی "معشوقِ حقیقی" کے ناقابلِ حصول وصل کی کوشش میں پریشان رہتی تھی۔ لیکن جرأت، مومن اور داغ نے اتنا تو کیا کہ اپنی محبوبائیں ہم سے چھپائی نہیں۔ کوئی پردے ہی پردہ میں پردہ نشینوں پر مرا تو وہ بھی موجود ہے۔ کوئی کوٹھے پر جا کر سر بازار رسوا ہوا تو وہ بھی موجود ہے۔ پھر جدید شاعری کا تو منشور ہی زندگی کو آئینہ دکھانا ہے یہاں تو یہ جلوے زیادہ فراوانی سے ملنے چاہئیں۔

اب ہمارے مطالعہ کے دو حصے ہیں۔ ایک حصہ کا تعلق جدید محبوب یا جدید عورت سے ہے۔ دوسرے کا ظاہر ہے کہ جدید عاشق یا جدید مرد سے۔ لیکن قبل اس کے کہ ہم یہ مطالعہ شروع کریں چند باتوں کی وضاحت بہت ضروری ہے۔

(۱) ہمارے اس مطالعہ میں وہ غزلیں شامل نہیں جو اسی تصور کے تحت لکھی جاتی ہیں کہ غزل کے مضامین اور اسالیب ہمیشہ کے لئے متعین ہو چکے ہیں۔ اسی طرح اس میں وہ غزلیں بھی شامل نہیں ہیں جو تشبیہ، استعاروں میں سیاسی صورت حال بیان کرتی ہیں۔

(۲) ہمارا یہ مطالعہ خاص طور پر ان غزلوں کا مطالعہ ہے جو تقسیم ہند کے بعد لکھی گئی ہیں۔ ان میں بھی ان غزلوں کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے جو سن ساٹھ یا اٹھاون کے بعد لکھی گئی ہیں اور نئی صورت حال کا اظہار کرتی ہیں خواہ وہ بالکل نئے لوگوں نے لکھی ہوں یا بعض پرانے لکھنے والوں نے، جنہوں نے نئے تجربات کو قبول کرنے کی ہمت کی ہے۔

(۳) موجودہ صورت حال کی وضاحت کے لئے پرانی شاعری کے بعض حصوں سے بھی مدد لی گئی ہے۔ اور اس میں غزل اور نظم کی تخصیص نہیں کی گئی۔

اب ہم پس منظر کے طور پر جدید عورت کا سلسلۂ نسب متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جدید عورت کی اماں حوائیوں تو ڈپٹی نذیر احمد کی "تمیزدار بہو" ہے جس کا ایک دلچسپ مطالعہ فتح محمد ملک نے کیا ہے۔ لیکن غزل کی روایت میں جدید عورت کی جھلکیاں ہمیں سب سے پہلے حسرت موہانی کی غزلوں میں ملتی ہیں۔ مومن کے پردہ نشیں محبوبوں سے ایک گونہ مماثلت رکھنے کے باوجود حسرت کا محبوب ان سے مختلف ہے۔ اس میں بیپردگی، ہم آہنگی، جذبات کی شدت زیادہ ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس کی نفسیات اور ماحول میں ایک ایسی مطابقت ہے جس کے سبب سے اس کی محبت کے تجربہ میں زیادہ نفسیاتی پیچ اور الجھنیں نہیں پڑتیں۔ اسے معلوم ہے کہ محبت کئے جانے کی چیز ہے اور یہ کہ اس کے ساتھ محبت کی جا رہی ہے اور اس کی محبت کا جواب محبت سے ملنا چاہیئے۔ ہم اس میں غرور و ناز کی صفات تو پاتے ہیں مگر یہ صفات ایسی نہیں ہیں کہ عشق کے تجربہ میں خلیج بن جائیں۔ پھر حسرت کے "حسن و عشق" دونوں کی سماجی حیثیت بھی مساوی ہے (آخر بنتِ عم کا عشق ہے) جس کی بنیاد پر ان کے درمیان وہ پیچیدگیاں نہیں پیدا ہوتیں جو بعد کے شعراء کو کلرک عاشق اور باس کی بیٹی کے عشقیہ تجربہ میں آئیں۔ وہ دونوں ایک ہی سماجی اور معاشی طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لئے دونوں کی نفسیات بھی ایک ہی۔ حسرت کے یہاں محبوب، عاشق سے گریز تو کر سکتا ہے کہ یہ بھی شدت محبت کو بڑھانے کا ایک طریقہ ہے لیکن وہ اس طرح ناقابل حصول نہیں ہے جس طرح فراق کا محبوب جسمانی طور پر نہیں نفسیاتی طور پر۔ فراق کا محبوب بیپردگی، ہم آہنگی اور شدت جذبات کے باوجود فراق کے ہاتھ نہیں آتا۔ یہاں عین وصل میں بھی فراق کی کیفیت قائم رہتی ہے۔ اس طرح فراق کی شاعری روایتی عشق کے روایتی ناز و نیاز سے کر فرد کی ایک ایسی "عنصری" تنہائی کی ترجمانی کرتی ہے جسے حسن و عشق کی پرخلوص کوششیں بھی ختم نہیں کر سکتیں۔ دونوں کے وجود میں جوہری طور پر ایک ایسا فصل موجود ہے جو وصل میں بھی دور نہیں ہوتا۔ دونوں ایک ہی خواہش رکھتے ہیں مگر کیا کیا جائے کہ وہ ایک خواہش دونوں میں "انداز دگر" اختیار کر لیتی ہے۔ یوں حسرت کے یہاں عشق کی آسودگی ہے اور فراق کے یہاں ایک قائم و دائم تشنگی۔ پھر فراق کو زندگی کا ایک ایسا تجربہ بھی ہے جہاں حسن و عشق دونوں دھوکا بن جاتے ہیں۔ اور خواہ یہ دھوکا تہذیب کی بنیاد اور انسانیت کی اساس ہی کیوں نہ ہو، اور "دھوکا دے دے دھوکا کھائے" کا منشور ہی کیوں نہ سامنے رکھا جائے بہرحال ہے یہ دھوکا ہی۔ حسرت کو اس قسم کا کوئی احساس نہیں۔ انہوں نے عشق کیا، کامیاب عشق کیا اور اس پر انہیں ناز بھی ہے۔ (ہم نے کی حسرت عیاں تہذیب رسم عاشقی) اور فراق کہتے ہیں۔ ہم سے کیا ہو سکا محبت میں۔ یوں فراق اور حسرت کے یہاں حسن و عشق کے روابط نئے ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

بہرحال حسرت کے یہاں ہمیں حسن و عشق کی بدلتی ہوئی نفسیات ملی تھی تو فراق کے یہاں اس نفسیات کی گہرائیاں نظر کے

سامنے آئیں ——— گہرائیاں، وسعتیں اور پیچیدگیاں —— فراق نے ہمیں بتایا کہ عشق میں دنیا اور رقیبوں کے حائل ہونے کا رونا پرانا ہوا۔ اب تو اگر دونوں کے درمیان کوئی چیز حائل ہے تو خود ہی۔ ظاہر ہے کہ یہ تجربہ اس معاشرت میں نہیں ہو سکتا تھا جہاں عاشق اور محبوب کے درمیان چلمنیں نہیں، دیواریں حائل تھیں۔ اور اکثر لوگوں کا عشقیہ تجربہ گلے ہے گلے ہے ایک جھلک دیکھ لینے پر ختم ہو جاتا تھا۔ فراق کا تجربہ نئی زندگی کا تجربہ ہے۔

فراق نے ہمارے سامنے اس عورت کو پیش کیا جو اپنے ماحول اور نفسیات کے اعتبار سے خاص اُن کے زمانہ کی چیز تھی اس عورت کو بھی معاشرتی بندھنوں سے نئی نئی آزادی ملی تھی۔ اور یہ بھی سوکھی ازدواجی زندگی اور "جیون ساتھی" میں فرق کرنے لگی تھی۔ اس کے نئے خواب ایک ایسی بھرپور زندگی سے متعلق تھے جہاں "حسن برہنہ پا" اور "عشق خاک بسر" دونوں مل کر ایک نئی دنیا کی تعمیر کریں (تعمیرِ زندگی کے سمجھ کچھ محرکات) یہ دنیا ابھی پردہ مستقبل میں تھی اور اپنے ظہور کے لئے برصغیر کی آزادی اور ایک ہمہ جہتی انقلاب کا انتظار کر رہی تھی۔ فراق کے محبوب کی طرح فراق کا عاشق یا مرد بھی ایک نئی نفسیات رکھتا ہے۔ اس کے بارے میں پہلی سچائی تو یہ ہے کہ عشق اس کے لئے بہت کچھ ہونے کے باوجود سب کچھ نہیں ہے۔ اس کی زندگی میں غم جاناں) کے ساتھ غم دوراں بھی ہے (عمر فراق نے یوں ہی بسر کی ——— کچھ غم دوراں کچھ غم جاناں) اور غم دوراں کے معنی صرف اپنی تنخواہ یا پنشن کا غم نہیں (میرا اشارہ غالب کی طرف نہیں ہے) بلکہ ساری انسانیت کی فکر۔ ایک طرف اس کے معنی وسیع تر سیاسی دلچسپیاں تھیں جو اسے محبوب یا محبت سے کم عزیز نہیں ہیں دوسری طرف اس میں وہ تمام رنگا رنگ اور بھرپور تجربے سمٹ آتے ہیں جو ایک فرد کی زندگی کو وسعت اور عظمت سے ہم کنار کرتے ہیں۔

دوسری سچائی یہ ہے کہ اس عاشق کے لئے وفا کی روایتی قدر بھی روایتی معنی نہیں رکھتی اس میں یہ جرأت ہے کہ تسلیم کر سکے کہ عشق اپنے آپ کو جھٹلائے بغیر ایک سے زیادہ مرتبہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ رویہ اس لئے اہم ہے کہ اس سے پہلے یہ ہوس سے منسوب تھا تیسری اہم بات یہ ہے کہ اس عاشق کو اپنے محبوب کے عالمی ملکۂ حسن ہونے پر اصرار نہیں ہے۔ یہ معمولی عورت بھی ہو سکتی ہے اور اسے بیوی بنا کر بھی چاہا جا سکتا ہے۔ نئے عاشق کی اس نفسیات پر غور کرنے کے لئے فراق کے یہ چند اشعار دیکھئے۔

یوں ہی سا تھا کوئی، جس نے مجھے مٹا ڈالا
نہ کوئی چاند کا ٹکڑا، نہ کوئی زہرہ جبیں

ترے سوا بھی حسین ہیں بقول ان آنکھوں کے
دل اس کو مان بھی لیتا ہے، دکھ بھی جاتا ہے

ترا فراق تو اس دن ترا فراق ہوا
جب ان سے پیار کیا میں نے جن سے پیار نہیں

کہاں وہ خلوتیں دن رات کی اور اب یہ عالم ہے — کہ جب ملتے ہیں، دل کہتا ہے کوئی تیسرا بھی ہو

فراق صاحب کہتے ہیں کہ یہ "تیسرا" اپنا بچہ بھی ہو سکتا ہے۔

حسرت اور فراق کی شاعری کے یہ چند عناصر اس وقت کے افسانوی ادب کے ساتھ رکھ کر دیکھے جائیں تو حیرت انگیز مماثلت نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں ایک ہی مشترک تجربے کے دو اظہار ہیں جو اصناف کے اختلاف کے باعث اور جزئیات کے معاملہ میں ایک دوسرے سے الگ تھلگ ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے متعلق بھی ہیں۔ یہی شاعری اپنے وقت کی بیچی نثر سے الگ تھلگ نہیں رہتی بلکہ نثر کے تجربات کو بھی جذب کر کے لئے شدت اور ارتکاز عطا کر دیتی ہے، موضوعات کو بھی اور زبان کو بھی۔ مثلاً یگانہ کی شاعری میں زندگی کے کھرے کھردرے تجربات کو ہضم کرنے کا جو اتنا کس بل پایا جاتا ہے وہ کیا اردو کی توانا نثر کے تجربات سے الگ کر کے دیکھا جا سکتا ہے؟

یگانہ کے بارے میں ایک بار میں نے کہیں لکھا تھا کہ برصغیر میں بیسوی صدی کی زندگی کے ایک اہم گوشہ کی تفہیم یگانہ کے مطالعہ کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ یگانہ کی شاعری میں ہم ایک ایسے فرد سے دوچار ہوتے ہیں جس کا رشتہ روایتی اقدار سے ٹوٹ چکا ہے اور اس نے جو اپنی انفرادی اقدار قائم کی ہیں ان کا اپنے زمانے سے ایسا شدید تصادم ہے کہ ہم آہنگی کی صورت نہیں نکلتی۔ یہ شاعری ہمیں دکھاتی ہے کہ اس معاشرہ میں جہاں فرد اور معاشرہ کا رشتہ ٹوٹ چکا ہو، فرد کی ذات اور اس کے پیمانۂ اقدار پہ کیا گذرتی ہے۔ یگانہ کو زندگی سے جو ناآسودگی ہے اس کی جڑیں زمانے کے ساتھ بہت دور تک عورت سے ان کے تجربہ کی مخصوص نوعیت میں بھی پھیلی ہیں۔ یگانہ اپنے بل پر زندگی گذارنا چاہتے ہیں اور خود کو اس حد تک خود مکتفی بنانے کی کوشش کرتے ہیں کہ عالم خارجی سے ان کا تعلق برائے نام رہ جاتا ہے۔ اپنے حریف غالبؔ کی طرح ان کی خواہش یہی ہے کہ "اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو" لیکن عورت ان کی مرضی کے خلاف ان کی کائنات میں در آتی ہے اور انفرادیت پسندی کے گنبد بے در کو توڑ کر اس کا رشتہ معاشرہ یا خارجی زندگی سے ملا دیتی ہے۔ یگانہ نے عورت کی اس بے جا مداخلت کو کبھی معاف نہیں کیا۔ ان کے یہاں حسن کی تعریفیں بھی پائی جاتی ہیں ان میں یہ احساس شدت سے موجود ہے کہ عورت انہیں زندگی کے گناہ میں پھانس لیتی ہے اس لئے اپنی شاعری میں وہ بار بار حسن یا عورت کی شکست پر شیطانی مسرت کا اظہار کرتے ہیں بلکہ جہاں ان کا بس نہیں چلتا وہاں گالی کوسنوں پہ اتر آتے ہیں۔

حسن کارِ گناہ کا پیاسا — بے گناہوں کو سانسنے والا

مجھ سے معنی شناس پر جادو — حسن صورت حرام کیا کرتا۔؟

مجال تھی تمہیں دیکھے کوئی نظر بھر کے　　یہ کیا ہے آج پڑے ہو سلے دوپٹے کیونکر

گھل گئے جیسے موم کی مریم　　کیوں بڑھایا تھا دل جلوں نے تپاک

زمین پر نور کے پتلوں نے کیوں دھومی دی ہے　　کفن سلے تو سمجھنا دھنی ہے تھے قسمت کے

یگانہ کی شاعری میں بھی حسن، محبوب یا عورت کی نفسیات کے متعلق روشنی نہیں ملتی۔ لیکن یگانہ کی غزل کا مرد بیسویں صدی کی اتنی بھی نفسیات رکھتا ہے کہ ہم سب کے وجود کی تاریک تہوں میں اس کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا، ہم اسے بالعموم اپنے ایک "جذباتی وجود" کی مدد سے اپنے شعور میں آنے سے روکتے ہیں

اور اپنے شعور کی سطح پر اس "منفیت" کو بروئے کار نہیں آنے دیتے جو یگانہ کے یہاں اتنی شدت سے ظاہر ہوئی ہے۔ یہ جذباتی وجود زندگی کے حقیقی پہلوؤں سے فرار کا ایک ذریعہ ہے۔ ہم اسے خوشگوار محسوسات اور دل خوش کن تصورات کی مدد سے پروان چڑھاتے ہیں اور یہ ہماری جدید زندگی کی ایک مخصوص پیداوار ہے۔ ہمارے معاشرہ میں جذباتیت کی ایسی فراوانی کبھی نہیں رہی جیسی اس زمانے میں پائی جاتی ہے یہ جذباتیت کیا ہے؟ ایک سیال مشروب ہے جسے ہم شیرِ مادر کی طرح اس وقت تک پیتے رہتے ہیں جب تک اس کی تلچھٹ میں زہرابِ حیات کا ذائقہ محسوس نہ ہونے لگے۔ بالعموم رومانی غزل کی آبیاری اسی سیال مشروب سے کی جاتی ہے۔ لیکن چونکہ یہ بھی ہماری زندگی کا ایک حصہ ہے اس لئے اس میں اختر شیرانی کی بھی گنجائش موجود ہے اور فیض احمد فیض کی بھی۔

اختر شیرانی کا بیشتر کلام چونکہ نظموں پر مشتمل ہے اس لئے ان کا ذکر چھوڑتا ہوں۔ البتہ فیض صاحب نے غزلیں بھی کہی ہیں اور اگرچہ ان کی بیشتر غزلیں آپ کی وضاحت کے مطابق میرے مضمون سے باہر کی چیزیں ہیں، تاہم اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ان کی غزل میں عشق جہاں سیاست کا پردہ نہیں ہے، وہ فیض کے جذباتی وجود کا پردہ ہے۔

فیض کے کلام میں ہمیں حسن کا جو پیکر نظر آتا ہے وہ مغربی طرز کی بے حد جدید عورت ہے۔ فیض صاحب ہمیں اس کی نفسیات کے بارے میں کچھ زیادہ تو نہیں بتاتے لیکن اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ وہ ڈرائنگ روم کی مخلوق ہے اور اپنے خوابناک شبستان میں فیض کی دلداری جسم و جان کے سارے انداز برتتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی محبوبہ سے ہم آہنگی پیدا کرنا فیض جیسے مہذب آدمی کے لئے کچھ دشوار نہیں۔ میرے خیال میں فیض صاحب کی موجودگی اور ان کے چند اشعار ہی ایک ایسی فضا پیدا کر دیتے ہوں گے جس میں عشق کا یہ تجربہ کامیاب ہو سکے۔ فیض صاحب کے کلام میں حسن و عشق کی ہم آہنگی اس کا ایک

مثبت پہلو ہے۔ لیکن یہ ہم آہنگی حسرت اور فراق کی ہم آہنگی سے بہت مختلف چیز ہے۔ فراق اور حسرت کو اس کا حصول نفسیاتی کشمکش کے بغیر نہیں ہوتا بلکہ وہاں ہم آہنگی نام ہی کشمکش کے توازن کا ہے۔ یہ دو سیاروں کی ہم آہنگی ہے جو اپنے اپنے محور پر رہتے ہوئے بھی ایک دوسرے کی طرف کھینچتے ہیں۔ حسرت کے یہاں تو نہیں لیکن فراق کے یہاں تو عاشق کو اس کے لئے دلچسپ کاوش کرنی پڑتی ہے۔ فیض صاحب کے یہاں نہ کشمکش کا پتہ ہے نہ توازن کا یہ ہم آہنگی انہوں نے حاصل نہیں کی، انہیں بڑی سہولت سے مل گئی ہے۔ یہ سیاروں کی نہیں ایسے دو پھولوں کی ہم آہنگی ہے جو شاخوں سے توڑ کر یکجا کر لئے گئے ہیں۔ اور گلدستہ میں لگا دیئے گئے ہوں۔ فیض صاحب کے یہاں مرد عورت کے بجائے دو "جذباتی وجودوں" کا اشتراک ہوتا ہے جو اپنی پوری زندگی سے منقطع ہو کر خوش وقتی کے لئے شام کو جمع ہوتے ہیں اور افسردہ کن میٹھی میٹھی باتوں سے لطف لیتے ہیں۔ بعض لوگوں کا تجربہ ہے کہ اگر ایسی شام اور ایسی باتوں کے ساتھ مئے ناب کی ہلکی ہلکی چسکیاں بھی چلتی رہیں تو ان کا جادو بڑے زوروں میں جاگتا ہے ــــ فیض کی شاعری اسی جادو کی شاعری ہے۔

لیکن فیض کا "عاشق"، ایک نوع کی افسردگی کو حاصل زندگی سمجھنے کے باوجود اپنے باطن کی انسیتی تہوں میں بے حسی کی ہیبت سے منزلیں طے کرتا ہے۔ یہ بے حسی تخلیق کی موت اور زندگی کی نفی ہے روحانی اضمحلال کی حد سے اسے تخلیقی تجربہ نہیں بنایا جا سکتا لیکن فیض کے عاشق میں یہ خوبی ہے کہ وہ بے حسی سے الجھنے کے بجائے اس کا بیان اتنی خوبصورتی سے کرتا ہے کہ بے حسی بجائے خود ایک حسین کیفیت معلوم ہونے لگتی ہے مثلاً اس شخص کے بارے میں آپ کیا کہیں گے جو رونے کے قابل نہ رہا ہو۔ فرصت ضروری کاموں سے پاؤ تو رو بھی لو، ہم نے بعض ایسے بڑھوں کو دیکھا ہے جو اتنے "خشک" ہو جاتے ہیں کہ کسی کی موت پر رونی صورت اور رونا لہجہ بنانے کے باوجود رو نہیں سکتے لیکن فیض کا عاشق اس خشکی کو بھی تر و تازگی بنانے کی ترکیب استعمال جانتا ہے۔

دوستو ختم ہوئی دیدۂ تر کی شبنم

یہ اتنا خوبصورت بیان اس بات کا ہے کہ فیض کا "میں"، رونے کے قابل نہیں رہا۔

اسی طرح ہمیں فیض کی شاعری میں جدید زمانے کی اس مخلوق کی نفسیات ملتی ہیں جس کی معاشی خود اعتمادی نے اسے خود اپنے پورے وجود کے ادراک کے قابل نہیں چھوڑا جو اپنی زندگی کے تجربات کا صرف ایک خوشگوار پہلو ہمیں دکھاتی ہے اور ان پہلوؤں کو نا آسودۂ اظہار چھوڑ دیتی ہے جن کی تہوں میں زندگی کا

حقیقی تجربہ اپنی تمام تلخیوں اور زہرناکیوں کو چھپائے بیٹھا ہے۔

اچھا، یہ تو ہوا پس منظر، اب ایک نظر پیش منظر پر ڈالیے اور دیکھیے کہ یہ تمام عناصر جدید غزل کی تعمیر میں کیا حصہ لیتے ہیں؟

سب سے پہلے تو آپ یہ دیکھیے کہ حسرت کا کوٹھے پر ننگے پاؤں آنے والا محبوب، عشق سے اپنے ربط ضبط میں کہاں پہونچا ہے؟ لیکن اس کے ساتھ ہی وضاحت ضروری ہے کہ پہلے اس محبوب کی جھلکیاں حسرت اور فراق کی متاعِ غزل تھیں۔ اب اس کا تجربہ اتنا عام ہوا ہے کہ ساری جدید غزل کی ملکیت ہے۔ یہ ایک بڑی معاشرتی تبدیلی کا مظہر ہے۔ اطہر نفیس پر ایک مختصر سا مضمون لکھتے ہوئے میں نے اس کے محبوب کو زمانے کی دین کہا تھا۔ آپ دیکھیں گے کہ زمانے کی اس دین سے اپنے اپنے ذوق رسا کے مطابق سب ہی فیض یاب ہوئے ہیں۔ اس محبوب کی صفت صرف یہ نہیں ہے کہ آدمی بے ٹوک اسے دیکھنے کی تاب بھی لائی جا سکتی ہے۔ صرف دیکھنے کی نہیں، ساتھ سلانے کی بھی۔ اس کے حسن کی وہ ساری ماورائیت ختم ہو گئی ہے جو اس کا سلسلہ کسی حسن ازل سے ملا دیتی تھی۔ اب اس کا حسن زمینی اور اس کی فطرت سیدھی سادی نسوانی ہے۔ یوں محبوب ہونے کی رعایت سے اگر وہ کبھی وعدہ خلافی بھی کرے تو وہ پیارا لگتا ہے لیکن سچی بات یہ ہے کہ وہ (بھولے سے نہیں) جان کر کون سے وعدے پورے نہیں کرتا ہے ایسے محبوب کی سنگت میں وہ رقابت کے پرانے گلے شکوے تمام ہوئے۔ اب اسے نہ صرف خدا کو سونپا جا سکتا ہے بلکہ مدعی کے ساتھ ہنستے بولتے دیکھ کر بھی زیادہ تکلیف نہیں ہوتی اور اگر کہیں رقابت اور جلن ہے تو اس کا والہ پہلی رقابتوں سے خاصا بدلا ہوا ہے۔

ایک تبدیلی یہ بھی ہے کہ اس سے ملاقات کے لیے مقتل، کوئے رقیباں یا بالائے بام کی شرط نہیں رہی، اب وہ سڑکوں پر، مکانوں کے زینوں میں، پائیں باغ کے کونوں میں، بازاروں کے چوراہوں پر اور بک شالوں پہ ملے گا۔

اس محبوب کے ساتھ اس کے عاشق کی صفات بھی کم و بیش بدل رہی ہیں۔ غالب نے جو بات طنز کہی تھی وہ مخلف یہ طرف اس طرح پوری ہوئی ہے کہ عشق اس کے لیے پرستش نہیں خواہش ہے۔ اس خواہش میں شدت، گہرائی اور پائیداری ہو سکتی ہے لیکن یہ زندگی کا واحد مدعا نہیں اور پائیداری کے معنی بھی لافانی وفا کے نہیں ہیں —— ن م راشد نے اپنی ایک نظم میں اعتراف کیا ہے۔ "آج تک کی ہے کئی بار محبت میں نے"۔ اختر الایمان نے اس کا دوسرا پہلو یہ کہہ کر دکھایا تھا "میں نے چاہا بھی مگر تم سے محبت نہ ہوئی"۔ یہ دونوں رویے غزل میں بھی اس طرح قبول کر لیے گئے ہیں کہ عشق ازلی توفیق کے بجائے لمحاتی صداقت بن گیا ہے، لمحاتی صداقت کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ اب اس کا پوری زندگی سے تعلق نہیں رہا

دوسری تبدیلی یہ ہے کہ اس عاشق کو عشق کے سوا کچھ اور کام بھی درپیش ہیں اور جیسا کہ فراق کے سلسلے میں ہم ذکر کر چکے ہیں، وہ انہیں عشق کے برابر ہی اہمیت دیتا ہے ——— (مصحفی) نے یوں کہا ہے کہ تیرے ہوتے جو ہمیں یاد بھی آیا کوئی کام۔ ہم نے موقوف اسے وقت دگر پر رکھا۔ تیسری بڑی تبدیلی یہ ہے کہ وہ بعض ایسی نفسیاتی سچائیوں کا اعتراف کرنے لگا ہے جو اس کے عشقیہ تجربہ کی حریف ہونے کے باوجود اس کے لئے اتنی ہی معنی خیز ہیں جتنا عشق۔ آخر میں ایک بات یہ کہ اس عاشق کو اپنے عشق کو بھی شک کی نظر سے دیکھنا آتا ہے جس کی وجہ سے اس کا رویہ تعلقات عشق کی طرف تجزیاتی ہے اس کے ساتھ ہی وہ اپنے دکھوں اور غموں کا احساس رکھنے کے باوجود انہیں اتنی زیادہ اہمیت نہیں دیتا کہ پوری زندگی کا پیمانہ بنا ڈالے۔ اب حسن و عشق کے ان تمام پہلوؤں کو جدید غزل کے آئینہ میں دیکھیے۔

جب سے ہوئے ہیں تم سے جدا پھرتے ہیں تنہا تنہا
دورِ جدائی دیکھ لیا پھر کوئی تم سا بھی نہ ملا
جب بھی پکارا ہم نے تمہیں لوٹ کے آئی اپنی صدا
میرے دورِ محبت میں عشق و عقل ہوئے یکجا
دنیا میں ہیں کام بہت مجھ کو اتنا یاد نہ آ
یاد آئے گا تم کو حفیظ آدمی اچھا تھا یا برا

——— (حفیظ ہوشیارپوری)

——— ۲ ———

تمام عمر ترا انتظار ہم نے کیا اس انتظار میں کس کس سے پیار ہم نے کیا
اگر تو اتفاقاً مل بھی جائے تری فرقت کے صدمے کم نہ ہوں گے
غم زندگانی کے سب سلسلے بالآخر غم عشق سے جا ملے
تو نیند میں بھی میری طرف دیکھتا رہے سونے نہ دیا مجھ کو یہ چشمی شب نے
برسوں سے تری طرف رواں ہوں ہمت ہے تو انتظار کر لے
ہر لمحہ اگر گریز پا ہے تو کیوں مرے دل میں بس گیا ہے
مت مانگ دعائیں جب محبت تیرا میرا معاملہ ہے
کس دل سے کروں وداع تجھ کو ٹوٹا جو ستارہ جل بجھا ہے
کچھ کھیل نہیں ہے عشق کرنا یہ زندگی بھر کا رتجگا ہے (جمیل الدین عالی)

ہم تجھ سے بگڑ کے جب بھی اٹھے — پھر تیرے حضور آ گئے ہیں
ہم عکس ہیں ایک دوسرے کا — چہرے یہ نہیں ہیں آئینے ہیں
یکساں ہیں فراق وصل دونوں — یہ مرحلے ایک سے کڑے ہیں
پا کر بھی تو نیند اڑ گئی تھی — کھو کر بھی تو رتجگے ملے ہیں

——— (احمد ندیم قاسمی)

— ۳ —

غم حیات و غم دوست کی کشاکش میں — ہم ایسے لوگ تو رنج و ملال سے بھی گئے

———

شاید کہ محرمانہ بھی اٹھے تری نگاہ — ویسے تری نگاہ دلآویز ابھی سے ہے

———

مرا چاک گریباں چاک دل سے جا ملا آخر — مگر یہ جاننے بھی بیش و کم ہونے ہی والے ہیں

———

بہت نازک ہے اس نوخیز کا آئینہ آرائش — حیا پہلے سے بڑھ کر اور سر ناخن حنا کم کم

———

تعلقات زمانہ کی اک کڑی کے سوا — کچھ اور یہ ترا پیمانِ دوستی بھی نہیں

——— (عزیز حامد مدنی)

— ۴ —

نیتِ شوق بھر نہ جائے کہیں — تو بھی جی سے اتر نہ جائے کہیں

———

ہر چند تیرا عہد وفا بھول گئے ہم — وہ کشمکش صبر طلب یاد رہے گی

———

اے دوست ہم نے ترک محبت کے باوجود — محسوس کی ہے تیری ضرورت کبھی کبھی

———

جبر سے ایک ہوا ذائقۂ ہجر و وصال　　اب کہاں سے وہ مزا صبر کے پھل میں آئے

میں سوتے سوتے کئی بار چونک چونک پڑا　　تمام رات ترے پہلوؤں سے آنچ آئی

ترے ملیں بھی دل کانپ کانپ اٹھتا ہے　　مرے مزاج کو آسودگی بھی راس نہیں

مجھے یہ ڈر ہے تری آرزو نہ مٹ جائے　　بہت دنوں سے طبیعت مری اداس نہیں

(ناصر کاظمی)

(۵)

ادا نہیں ہے ہنر ہے زندگی ان آنکھوں میں　　بہت حسین، بہت مضطرب، بہت غمناک

ہزار وہ سہی محبوب، ہے مری ہی طرح　　نظر خلوصِ مجسم، زباں بہت بے باک

کہیں تو ہوگی ملاقات اے چمن آرا　　کہ میں بھی پھروں تری خوشبو کی طرح آوارہ

سخن میں تمکنت و ضبطِ شوق کے احکام　　مگر نظر میں رہی شوخیٔ خطا طلبی

چھلک سکا ہے نہ ابتک جو اشک نیم شبی　　اسی میں ہیں ترے سب خندہ ہائے زیرلبی

جیسے ساحل سے چھڑا لیتی ہیں موجیں دامن　　کتنا سادہ ہے ترا مجھ سے گریزاں ہونا

غزل کے شکوے غزل کے معاملات جدا ہیں　　مری ہی طرح سے تو بھی تو شاعر ہے آجا

جان کاہ تھی کبھی جو تری کم توجہی　　کیا بات ہے کہ آج نہ گزری گراں مجھے

تجزیۂ احساس پہ ہر غم، یہ ہنسا مجبوری جلو — لیکن یہ کیا آگ ہے جس کا کھوج نہیں ارمانوں میں

عمر بھر پایا سانی بارِ غم اٹھانے سے — اُن پہ اعتبار آیا خود کو آزمانے سے
کچھ نہ تھا یاد بجز کارِ محبت اک عمر — وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے

(جمیل الدین عالی)

— ۶ —

ہجر تو ہجر تھا اب دیکھیے کیا بیتے گی — اس کی قربت میں بھی دوری کے اور بھی ہیں

نہیں اب کوئی خواب ایسا تری صورت جو دکھلائے — بچھڑ کر تجھ سے کس منزل پہ ہم تنہا چلے آئے

شاید اپنا پیار ہی جھوٹا تھا ورنہ دستور یہ تھا — مٹی میں جو بیج بھی بویا جاتا تھا وہ پھلتا تھا

دنیا عجب جگہ ہے کہیں دل بہل جائے — تجھ سے بھی دور آج تری آرزو گئی

پرسشِ احوال کو آئے ہو مرگِ دل کے بعد — جاؤ بھی تم سے نہیں مجھ کو رہا اب کوئی کام

ہائے وہ جو مجھ سے چھڑاتی ہے وہی پرچھائیں — لگ کے سو جاتی ہے راتوں کو مرے سینے سے

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیا تم سا — وگرنہ ہم بھی کسی دن تمہیں بھلا دیتے

(خلیل الرحمن اعظمی)

— ۷ —

تجھ سے ملنے کے خواہاں ہو، مل کے رونے سے حاصل — پھر وہ آگ بھڑک اٹھے گی اب جو راکھ میں پنہاں ہے

تیرے دکھ کو پاکر ہم تو اپنا دکھ بھی بھول گئے　　کس کو خبر تھی تیری خموشی تہہ در تہہ اک طوفاں ہے

جی رہا ہوں یہ کیا یوں ہی جیتا رہوں　　میں نہ تیری تڑپ بھول نہ اپنا سکوں

ترکِ طلب پہ خوش تھے کہ آخر کام لیا دانائی سے
کس کو خبر ہے جلتے رہے تم، جلتے رہے ہم دور ہی دور

اب اس کا چارہ ہی کیا کہ اپنی طلب ہی لا انتہا تھی ورنہ
وہ آنکھ جب بھی اٹھی ہے دامانِ درد پھولوں سے بھر گئی ہے

ضیاؔ دلوں میں غبار کیا کیا تھے، روئے جی بھر کے جب ملے وہ
وہ ابر برسا ہے اب کے ساون کہ پتی پتی نکھر گئی ہے

خستہ کوئی میں کسے فرصتِ خوابِ خوباں　　زندہ رہنے کے تقاضوں نے کیا زیست کا خوں
میں کہاں پہونچا کہ ہر بت جسے پوجا میں نے　　ہے شکستہ بسرِ خاک اور میں شکستہ تر ہوں

(ضیاء جعفری)

— ٨ —

وہ جو میرے پاس سے ہو کر کسی کے گھر گیا　　ریشمی ملبوس کی خوشبو سے جادو کر گیا
تھی وطن میں منتظر جس کی کوئی چشمِ حسیں　　وہ مسافر جانے کس صحرا میں جل کر مر گیا

شرماتے ہوئے بندِ قبا کھولے ہیں اس نے　　یہ شب کے اندھیروں کے جھکنے کی گھڑی ہے

بیگانگی کا ابرِ گراں بار کھل گیا　　شب میں نے اس کو چھیڑا تو وہ یار کھل گیا

جب مسافر لوٹ کر آیا تو کتنا دکھ ہوا — اس پرانے بام پر وہ صورت زیبا نہ تھی

(منیر نیازی)

— ۹ —

ملتی نہیں کسی سے بھی قربت کی دوریاں — گر کھو گیا ہو تو تجھے ڈھونڈ لائیں ہم

دل میں وہ آباد ہے جس کو کبھی چاہا نہ تھا — چور سے ڈرتے تھے لیکن گھر کا دروازہ نہ تھا

سب مزے دور ہی سے قلب و نظر نے پائے — کیا ملاقات ہوئی بات نہ کرنے پائے

دلوں میں تری یاد سی رہ گئی — یہی ایک منزل کڑی ہو گئی

گو فاصلے بھی حسن کی قربت میں بڑے تھے — کیا کیا نہ سمجھتے رہے جو دور کھڑے تھے

دیار حسن میں اب روشنی کہاں باقی — بس اک غبار سا ہر سمت اڑ رہا ہوگا

تنہائیوں میں کوئی در آیا تو کیا ہوا — تھا مدتوں سے دل کا دریچہ کھلا ہوا

پیرہن چست، ہوا مست، کھڑی دیواریں — اسے چاہوں اسے روکوں کہ جدا ہو جاؤں

وہ مجھے پیار سے دیکھے بھی تو پھر کیا ہوگا — مجھ میں اتنی ہی سکت کب ہے کہ دھوکا کھاؤں

خود ہی مل بیٹھے ہو یہ کیسی شناسائی ہوئی — دشت میں پہنچے نہ گھر چھوڑا نہ رسوائی ہوئی

(شہزاد احمد)

— ۱۰ —

مثلِ بادِ صبا تیرے کوچے میں اے جانِ جاں آئے ہیں
چند ساعت رہیں گے چلے جائیں گے سرگراں آئے ہیں

زخم کھلنے لگے پھر ابھرنے لگیں دل کی محرومیاں
یاد پھر تیرے اندازِ دلداریٔ جسم و جاں آئے ہیں

پھر کوئی نیا زخم نیا دردِ عطا ہو | اس دل کی خبر لے جو تجھے بھول چلا ہو
دروازہ کھلا ہے کہ کوئی لوٹ نہ جائے | اور اس کے لئے جو کبھی آیا نہ گیا ہو

ہم مٹ گئے اس عشق میں اور کچھ بھی نہ پایا | تم آج بھی لیکن وہی تصویرِ وفا ہو
شاید کہ ترے قرب سے آجائے میسر | وہ درد کہ جو دردِ جدائی سے ہوا ہو

اظہر تم نے عشق کیا کچھ تم بھی کہو کیا حال ہوا | کوئی نیا احساس ملا یا سب جیسا احوال ہوا
ایک سفر ہے وادیٔ جاں میں تیرے دردِ ہجر کے ساتھ | تیرا دردِ ہجر جو بڑھ کر لذتِ کیفِ وصال ہوا
عشق فسانہ تھا جب تک اپنے بھی بہت افسانے تھے | عشق صداقت ہوتے ہوتے کتنا کم احوال ہوا
راہِ وفا دشوار بہت تھی تم کیوں میرے ساتھ آئے | پھول سا چہرہ کملایا اور رنگ حنا پامال ہوا

عشق و ہوس کے شہر کی سب راہوں نے ہمیں پہچان لیا
وہ ہی نگر انجان ہے اب تک جس نے ہمیں بھٹکایا ہے

تو ملا تھا اور میرے حال پہ رویا بھی تھا | میرے سینے میں کبھی اک اضطراب ایسا بھی تھا

پھر گرے سر سے ملی تاجوریاں سورج کی دھوپ | پھر تری یادوں کا مجھ پہ دور تک سایہ ہوا

اک صورت دل میں سمائی ہے، اک شکل ہمیں پھر بھائی ہے
ہم آج بہت سرشار سہی، پر اگلا موڑ جدائی ہے
وہ اگلا موڑ جدائی کا اسے آنا ہے وہ تو آئے گا
مگر آج تو اپنی راہوں میں بے مثل چمن آرائی ہے
اے دیدہ ورو اے خوش نظرو ذرا دیکھو تو اس کافر کو
کیا تیور ہیں کیا سج دھج ہے کیا حسن ہے کیا زیبائی ہے
کچھ ہم سے زیادہ مدح سرا ہے رنگ شفق ان ہونٹوں کا
اور باد صبا اس سے بھی سوا ان زلفوں کی سودائی ہے
اک عمر کے اس سناٹے میں بیدار ہوئی کیا صبح طرب
اور عرصہ گہہ تنہائی میں کیا شام تمنا آئی ہے

وہ ہجر و وصل دیکھے ہیں کہ اب ہم — محبت کا سراپا ہو گئے ہیں
ہمارے عشق میں رسوا ہوئے تم — مگر ہم تو تماشا ہو گئے

جسے کھو کر بہت مغموم ہوں میں — سنا ہے اس کا غم مجھ سے سوا ہے

(اطہر نفیس)

— (۱) —

یہاں کسی کو بھی کچھ حسب آرزو نہ ملا — کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا

مرا ہی عکس نہ ہو در پس خس مژگاں — یہ سوچتی ہوئی چلمن ذرا اٹھا تو سہی

فروغ جسم نہ رنگینی قبا دیکھوں — یہ دیکھ پاؤں تو ان سب سے ماورا دیکھوں
وہ ہاتھ آنکھوں پہ رکھ لو تو ٹھنڈ پڑ جائے — اگرچہ لاکھ رم شعلہ حنا دیکھوں

وہ چہرہ ہاتھوں میں لے کر کتاب کی صورت　　ہر ایک لفظ، ہر اک نقش کی ادا دیکھوں!

شب وصال ترے دل کے ساتھ لگ کر بھی　　مری لٹی ہوئی دنیا پکارتی ہے مجھے

رہ میں آئے تو وہ خود گرمئ بازار ہوئے　　ہم جنہیں ہاتھ لگا کر بھی گنہگار ہوئے

اس کی ہر طرز تغافل پہ نظر رکھتی ہے　　آنکھ ہے دل تو نہیں ساری خبر رکھتی ہے

بس ایک بار کسی نے گلے لگایا تھا　　پھر اس کے بعد نہ میں تھا نہ میرا سایا تھا

وہ مجھ سے اپنا پتہ پوچھنے کو آ نکلے　　کہ جن سے میں نے خود اپنا سراغ پایا تھا

وہ معرکے مری آنکھوں میں گرم ہیں کہ ظفرؔ　　میں سوچتا ہوں مجھے دل کی واردات سے کیا

یہ کیا فسوں ہے کہ صبح گریز کا پہلو　　شب وصال تری بات بات سے نکلا

ملا تو منزل جاں میں اتارنے نہ دیا　　وہ کھو گیا تو کسی نے پکارنے نہ دیا

کوئی صدا مرے صبر و سکوت سے نہ اٹھی　　کوئی مزا ترے قول و قرار نے نہ دیا

(ظفر اقبال)

---

(۱۲)

یاد کرو، کیا میں نے کہا تھا، آج محبت ہے کہ نہیں

کروٹ کروٹ آنکھ میں آنسو دل میں ندامت ہے کہ نہیں

دکھ محبت میں زندگی میں کیا کریں گے ہم　　وہ جو تیرا قرض تھا ادا کریں گے ہم

سادہ نگاہی، کاجل، آنسو دل کو لگے تو ہر شے جادو

پلٹ گئیں جو نگاہیں انہیں سے شکوہ تھا سو آج بھی ہے مگر دیر ہو گئی شاید

ارادہ ہے کہ دنیا کو بھی دیکھیں تجھے ہر چیز میں دیکھا بہت ہے

چاہی تھی دل نے تجھ سے وفا کم بہت ہی کم شاید اسی لئے ہے گِلا کم بہت ہی کم
کیا حسن تھا کہ آنکھ لگی سایہ ہو گیا وہ سادگی کی مار، حیا کم بہت ہی کم!

حال ایسا نہیں کہ تم سے کہیں ایک جھگڑا نہیں کہ تم سے کہیں
زیرِ لب آہ بھی محال ہوئی درد اتنا نہیں کہ تم سے کہیں
کس سے پوچھیں کہ وصل میں کیا ہے ہجر میں کیا نہیں کہ تم سے کہیں

دو

دونوں اپنی آن کے پکے، دونوں عقل کے اندھے
ہاتھ بڑھائیں، پھر ہٹ جائیں، ہم بھی پاگل تم بھی

تجھے اب کیا کہیں اے مہرباں اپنا ہی رونا ہے کہ ساری زندگی ایثار بھی کرتے نہیں بنتا
خزاں ان کی توجہ ایسی ناممکن نہیں لیکن ذرا سی بات پر اصرار بھی کرتے نہیں بنتا

(محبوب خزاں)

۱۳

هم بادِ بہاری میں کبھی آ کے ترے پاس اے دوست تجھے نیند سے بیدار کریں گے

یہ پھول پتے چاندنی یہ صورتیں موہنی ایسے میں اپنی جانکنی ان سے چھپائیں کس طرح

جس پھول کی ہر پنکھڑی ہوتی ہے موتی کی لڑی — اس پھول کی خاطر کبھی آنسو بہا میں کس طرح

تم ہو یا میرے شوق کا عالم — کوئی اس جانِ بے قرار میں ہے

یوں دل میں ترا خیال آیا — صحرا میں کھلے گلاب جیسے

ہر رات کسی کی یاد آئی — وہ یاد بھی کیسی خواب جیسے

توجہ میں وہ رنگ بیگانگی — وہ بیگانگی میں بھی دلداریاں

ملے بھی تو ایسے کہ بیگانہ رنگ — جدا بھی ہوئے تو رواداریاں

کس تعلق سے تجھ کو دیکھتے ہیں — ہم کہ ہیں پائمال عمرِ رواں

شبِ وصال میسر نہ ہو تو کیا کہیے — وہ بات جو شبِ ہجراں کے انتظار میں ہے

میں ہی نہیں اپنی فغاں کا سبب — تو بھی مرے سینۂ سوزاں میں ہے

(رقم جمیل)

۱۴

صبح کا نور ہے ان آنکھوں میں — کیسے ہم ان سے بدگماں ہوتے

ہم جو ویران راستوں پہ چلے — ساتھ اک سایۂ بہار آیا

گفتگو کسی سے ہو تیرا دھیان رہتا ہے — ٹوٹ ٹوٹ جاتا ہے سلسلہ تکلم کا

کتنی رنگینیوں میں تیری یاد — کس قدر سادگی سے آئی ہے

نکیوں نہ ڈھل جائے میرے لفظوں میں   کیوں ترا حسن رائیگاں گذرے

کسے خبر ہے کہ کل زندگی کہاں لے جائے   نگاہِ یار ترے ساتھ ہی نہ ہولیں آج

اس طرح بھولتے جاتے ہیں تجھے   سلسلہ ٹوٹ چلا ہو جیسے
صبح ہوتے ہی سنبھل جاتے ہیں   رات کو دل نہ دکھا ہو جیسے

کس کی سمجھ میں آئے گی اہلِ جنوں کی زندگی
سارے جہاں سے انکو پیار، سارے جہاں سے سرگراں

(فرید جاوید)

— ۱۵ —

میں ہم نفسانِ جسم ہوں، وہ جاں کی طرح تھا
میں درد ہوں وہ درد کے عنواں کی طرح تھا

تو کون تھا کیا تھا کہ برس گذرے پہ اب بھی
محسوس یہ ہوتا ہے رگِ جاں کی طرح تھا

جس کے لئے کانٹا سا چبھا کرتا تھا دل میں
پہلو میں وہ آیا تو گلستاں کی طرح تھا

ہم رازِ گرفتاریٔ دل، جان گئے ہیں   پھر بھی تری آنکھوں کا کہا مان گئے ہیں

سوئے تو ہم آغوش رہے ہم ترے غم سے   جاگے تو حریفِ غمِ دنیا نظر آئے

نکہت تھی ڈھلی نور میں کیا اس کا بیاں ہو   پوجوں تو خدا، ہاتھ لگاؤں تو صنم ہے

پاکیزگی شعلۂ رخسار تو دیکھو — وہ جانِ حیا حجت تقدیس حرم ہے

میں سرگراں تھا ہجر کی راتوں کے قرض سے — مایوس ہو کے لوٹ گئے دن وصال کے

چھلکی ہر موجِ بدن سے حسن کی دریا دلی — بوالہوس کم ظرف دو چلوؤں میں متوالے ہوئے

وہ صرف سادگی تو نہ تھی جس پہ مر مٹے — اس سادگی میں بھی کئی پہلو حیا کے تھے

وہ ہے کہ موجِ بادِ صبا ہے ہمارے ساتھ — کوئی قدم ملا کے چلا ہے ہمارے ساتھ

وہ ہاتھ روٹھ گئے اور وہ ساتھ چھوٹ گئے — کسے خبر تھی کہ اتنی جدائیاں ہوں گی

مرا غزال کہ وحشت تھی جس کو سائے سے — لپٹ گیا مرے سینے سے آدمی کی طرح

(سجاد باقر)

— ۱۶ —

ناصر ہزار ربطِ محبت کے باوجود — وہ ماورا رہا مرے وہم و گمان سے
کچھ دیر تو ٹھہر جائے ساعتِ گریزاں — پھر کوئی دیکھتا ہے مجھ کو بڑی لگن سے

جلنا مرا تو خیر مقدر کی بات تھی — تم یوں ہی ساتھ ساتھ میرے عمر بھر جلے

میری مانند کبھی گوشۂ تنہائی میں
دل کے دکھ تو نے بھی رو رو کے نکالے ہوں گے

دیکھوں تجھے تو روح کا صحرا سلگ اٹھے
چاہوں تجھے تو تیری لگن میں مٹھاس ہے

نازک بدن، بدن کے افق پر پڑے بھنور
دو نیم وا گلاب کھلے ایک ڈال پر

دیوی ہے تو نہ تجھ میں ہیں پیغمبروں کے وصف
مت سٹپٹا کے اٹھ مرے عرضِ سوال پر

(ناصر شہزاد)

— ۱۷ —

سر ہی اب پھوڑیے ندامت میں
نیند آنے لگی ہے فرقت میں

وہ خلا ہے کہ سوچتا ہوں میں
اس سے کیا گفتگو ہو خلوت میں

روح نے عشق کا فریب دیا
جسم کو جسم کی عداوت میں

ہیں دلیلیں ترے خلاف مگر
سوچتا ہوں تری حمایت میں

ہے بس اب عادتوں کی خانہ پُری
روح شامل نہیں شکایت میں

عشق کو درمیاں نہ لاؤ کہ میں
چیختا ہوں بدن کی عسرت میں

کون سمجھے کہ بے غرض جذبے
کتنے اوچھے ہیں اپنی فطرت میں

یہ کوئی کھیل تو نہیں ہے کہ ہم
روٹھتے اب بھی ہیں مروت میں

وہ جو تعمیر ہونے والی تھی
لگ گئی آگ اس عمارت میں

میرے کمرے کا کیا بیاں کہ یہاں
خون تھوکا گیا شرارت میں

زیست اب کس طرح بسر ہو گی
دل نہیں لگ رہا محبت میں

(جون ایلیا)

— ۱۸ —

وہ خار خار ہے شاخِ گلاب کی مانند
میں زخم زخم ہوں پھر بھی گلے لگاؤں اسے

جس کو چاہا ہے اسے شدت سے چاہا ہے فرازؔ
سلسلہ ٹوٹا نہیں ہے درد کی زنجیر کا

وہ سامنے ہے مگر تشنگی نہیں جاتی — یہ کیا ستم ہے کہ دریا سراب جیسا ہے

ہو دور اس طرح کہ ترا غم جدا نہ ہو — پاس آ تو یوں کہ جیسے کبھی تو ملا نہ ہو
لے دے کے ایک لذتِ غم کی سبیل ہے — رو دیں گے لوگ تو بھی اگر بے وفا نہ ہو

ہمیشہ کی طرح مجھ سے بچھڑ جا — یہ منظر بارہا دیکھا نہ جائے

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم — تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لئے آ

اب تو ہمیں بھی ترکِ مراسم کا دکھ نہیں — پر دل یہ چاہتا ہے کہ آغاز تو کرے

فراز تیرے جنوں کا خیال ہے ورنہ — یہ کیا ضرور وہ صورت سبھی کو پیاری لگے

تو خدا ہے نہ مرا عشق فرشتوں جیسا
دونوں انساں ہیں تو کیوں اتنے حجابوں میں ملیں

(احمد فراز)

— ۱۹ —

ایک چہرہ تھا کہ اب یاد نہیں آتا ہے — ایک لمحہ تھا وہی جان کا بیری نکلا
میں عجب دیکھنے والا ہوں کہ اندھا کہلاؤں — وہ عجب خاک کا پتلا تھا کہ نوری نکلا
خاک میں اس کی جدائی میں پریشان پھروں — جب کہ یہ ملنا بچھڑنا مری مرضی نکلا
اک نئے نام سے پھر اپنے ستارے الجھے — یہ نیا کھیل نئے خواب کا بانی نکلا
وہ مری روح کی الجھن کا سبب جانتا ہے — جسم کی پیاس بجھانے پہ بھی راضی نکلا
میں اسے ڈھونڈ رہا تھا کہ تلاش اپنی تھی — اک چمکتا ہوا جذبہ تھا کہ جعلی نکلا

اک نئی دھوپ میں پھر اپنا سفر جاری ہے — وہ گھنا سایہ فقط طفل تسلی نکلا

یہی بات ہوئی ہے کہ دیکھ کر خوش ہے — وہ آنسوؤں کے سمندر کے درمیان مجھے

جی خوش نہیں ہوا ترے ایفائے عہد سے — یہ کیا کہ تیرا رنج مجھے عمر بھر نہ ہو

شاید مرے بوسوں میں رنگوں کے خزانے تھے — وہ صورت افسردہ گلنار نظر آئی

تیرے وصال کی خوشبو سے بڑھتی جاتی ہے — نجانے کونسی دیوار درمیان میں ہے

اک سرو کی خوش قامتی آنکھوں میں بسی تھی — جو ذلت دنیا سے بچا لے گئی مجھ کو

سپردگی میں نہ دیکھی تھی تمکنت ایسی — یہ رنج ہے کہ انا کا شکار میں بھی تھا
مجھے سمجھنے کی کوشش نہ کی محبت نے — یہ اور بات ذرا پیچدار میں بھی تھا

ریت کی صورت جاں پیاسی تھی آنکھ ہماری نم نہ ہوئی
تیری درد گساری سے بھی روح کی الجھن کم نہ ہوئی

بہت سی آنکھیں بہت سے چہرے مرے ترے درمیاں کھڑے ہیں
مرے لبوں سے ترے لبوں تک ہزار بوسوں کے فاصلے ہیں

اک رات ہم ایسے ملیں جب دھیان میں سائے نہ ہوں
جسموں کی رسم و راہ میں روحوں کے سناٹے نہ ہوں
ہم بھی بہت مشکل نہ ہوں تو بھی بہت آساں نہ ہو
خوابوں کی زنجیریں نہ ہوں رازوں کے ویرانے نہ ہوں

شوقِ فراواں سے پرے لذت کے زنداں سے پرے
اس آگ میں سلگیں ذرا جس میں کبھی سلگے نہ ہوں

(ساقی فاروقی)

— ۲۰ —

بنا گلاب تو کانٹے چبھا گیا اک شخص | ہوا چراغ تو گھر ہی جلا گیا اک شخص
تمام رنگ مرے اور سارے خواب مرے | فسانہ تھے کہ فسانہ بنا گیا اک شخص
میں کس ہوا میں اڑوں کس فضا میں لہراؤں | دکھوں کے جال ہر اک سو بچھا گیا اک شخص
پلٹ سکوں ہی نہ آگے ہی بڑھ سکوں جس پر | مجھے یہ کون سے رستے لگا گیا اک شخص
محبتیں بھی عجب اس کی نفرتیں بھی کمال | مری طرح کا ہی مجھ میں سما گیا اک شخص
محبتوں نے کسی کی بھلا رکھا تھا اسے | ملے وہ زخم کہ پھر یاد آ گیا اک شخص
وہ ماہتاب تھا، مرہم بدست آیا تھا | مگر کچھ اور سوا دل دکھا گیا اک شخص
کھلا یہ راز کہ آئینہ خانہ ہے دنیا | اور اس میں مجھ کو تماشا بنا گیا اک شخص

تو بوئے گل ہے اور پریشاں ہوا ہوں میں
دونوں میں ایک رشتۂ آوارگی تو ہے

عزیز اتنا ہی رکھو کہ جی سنبھل جائے
اب اس قدر بھی نہ چاہو کہ دم نکل جائے
ملے ہیں یوں تو بہت آؤ اب ملیں یوں بھی
کہ روح گرمیِ انفاس سے پگھل جائے
محبتوں میں عجب ہے دلوں کو دھڑکا سا
کہ جانے کون کہاں راستہ بدل جائے

مانا کہ جدا نہیں ہیں ہم تم
پھر بھی کوئی فصل درمیاں ہے

ڈھکے ہوئے ہیں ہمیں اور اب دکھاؤ مت
جو ہو گئے ہو فسانہ تو یاد آؤ مت
خیال و خواب میں پرچھائیاں سی ناچتی ہیں
اب اس طرح تو مری روح میں سماؤ مت

تم نے بھی میرے ساتھ اٹھائے ہیں دکھ بہت

خوش ہوں کہ راہ شوق میں تنہا نہیں ہوں میں

اب تیرے ہجر میں لذت نہ ترے وصل میں لطف

ان دنوں زیست ہے ٹھہرے ہوئے آنسو کی طرح

کوئی عزیز نہیں ماسوائے ذات ہمیں
اگر ہوا ہے تو یوں جیسے زندگانی ہوئی

تم اپنے رنگ نہاؤ میں اپنی موج اڑوں
وہ بات بھول بھی جاؤ جو آنی جانی ہوئی

(عبیداللہ علیم)

— ۲۱ —

وہ بیوفا ہے ہمیشہ ہی دل دکھاتا ہے
مگر ہمیں تو وہی ایک شخص بھاتا ہے

نہ خوش گمان ہو اس پر تو اے دلِ سادہ
سبھی کو دیکھ کے وہ شوخ مسکراتا ہے

جگہ جو دل میں نہیں ہے مرے لئے نہ سہی
مگر یہ کیا کہ بھری بزم سے اٹھاتا ہے

کون سی بات ہے جو اس میں نہیں
اس کو دیکھے مری نظر سے کوئی

ہمیں تو اپنے دل کی دھڑکنوں پہ بھی یقیں نہیں
خوشا وہ لوگ جن کو دوسروں پہ اعتبار ہے

ضرور کیا تھا تم بھی کرو کرم سے گریز
ہمیں تو یاد تھی بے مہری جہاں یوں بھی

بہانہ مل گیا اس کو ترے تغافل کا
وگرنہ دل کو تو ہوتا تھا بدگماں یوں بھی

تیرنگی دل ہے کہ تغافل کا تماشہ
کیا بات ہے جو تیری تمنا نہیں ہم کو

یا تیرے علاوہ بھی کسی شے کی طلب ہے
یا اپنی محبت پہ بھروسہ نہیں ہم کو

یا تم بھی مداوائے الم کر نہیں سکتے
یا چارہ گرد فکر مداوا نہیں ہم کو

جہاں میں ہم نے فقط اک تمہیں کو چاہا ہے　　تمہیں خیال نہ آیا یہ دل دکھاتے ہوئے

کس فکر کس خیال میں کھویا ہوا سا ہے　　دل آج تیری یاد کو بھولا ہوا سا ہے
پہلے تھا جو بھی آج مگر کاروبار عشق　　دنیا کے کاروبار سے ملتا ہوا سا ہے

(شہریار)

—— ۲۲ ——

دیتا ہے مجھ کو ترک محبت کے مشورے　　تیرے سوا بھی ہے کوئی دل میں چھپا ہوا

کل شب ماہ میں اک چاند کی قربت سے کھلا　　ہے مرے دل میں محبت کا سمندر موجود

کسی سے کیا ملوں اپنا سمجھ کر　　میں اپنے واسطے بھی نارسا ہوں

جسم و جاں کی آویزش میں کب ممکن یکتائی ہے　　تنہائی میں بھی تو حائل احساس تنہائی ہے

تنہائی کے دشت سے گذرو تو ممکن ہے تم بھی سنو
سناٹے کی چیخ جو میرے کانوں کو پتھرائی ہے
کل اک نیم شگفتہ جسم کے قرب سے مجھ پر ٹوٹ پڑی
آدھی رات کو ادھ کھلی کلیوں سے جو خوشبو آئی ہے

(صبا اختر)

ہم ان سے مل کر بہت خوش ہوئے تھے آج مگر
کہاں سے اشک یہ امنڈے کہ ہم سمجھے بھی نہیں

میٹھی باتوں کی دبی دل میں حسرت کوئی　　الگ روی باتوں میں بھی چاہت کے وہ پہلو دیکھے

ہمیں سے نہ ملنے پہ بیکل بہت   ہمیں سے وہ بچ بچ کے چلتا رہا

ہم نے بھی چاہا تمہیں تم نے بھی ہم کو چاہا   اور پھر سر سے گذرتے رہے طوفاں کیسے

لگن بھی ایسی کہ خود کو بھلائے بیٹھے ہیں   نہ مڑ کے تجھ کو بھی دیکھیں وہ خود نما بھی ہم

وہ چشم و زلف نہ وہ خد و خال ساتھ رہے   تمام عمر مگر کچھ ملال ساتھ رہے

ہزار طرح کے صدمے اٹھا کے سوچتے ہیں   جو عشق ہم نے کیا تھا وہ عشق تھا بھی کیا

(احمد ہمدانی)

۲۴

ہم سے ملنے کو اک زمانہ ملا   تیرا ملنا تھا سانحہ سا کچھ

آنکھ سے پھر اک آنسو ٹپکا، اور پھر اک جگ بیت گیا
لیکن تیری یاد کا سایہ اب بھی گہرا گہرا ہے

اس دم میرے ان آنکھوں کی یہ سوندھی خوشبو مہکے گی
ہلکی ہلکی بارش میں جب کوئی تنہا تنہا ہوگا

شرط غم گساری ہے ورنہ یوں تو سایہ بھی   دور دور رہتا ہے ساتھ ساتھ چلتا ہے

آوارہ میری طرح اگرچہ صبا بھی ہے   لیکن وہ میرے غم کی لمس آشنا بھی ہے

ترے نزدیک آکر سوچتا ہوں — میں زندہ تھا کہ اب زندہ ہوا ہوں
جن آنکھوں سے مجھے تم دیکھتے ہو — میں ان آنکھوں سے دنیا دیکھتا ہوں

یاد آئے بھی تو اب وہ لب و رخسار کہاں — ہم کہاں عشق کہاں وقت کی رفتار کہاں

جڑی ہے تم سے ملاقات پر نہ جانے کہاں — خیال و خواب کی صورت کہ جسم و جاں کی طرح

(رسا چغتائی)

—— ۲۵ ——

دامن کش تھا شوق مگر پھر بھی مدتوں — ہم ایک دوسرے کے لئے اجنبی رہے

تم میرے ساتھ چلے ہو تو میرے ساتھ رہو — کہ مسافر سر منزل بھی بھٹک جاتا ہے
اک زمانے کو رکھا تیرے تعلق سے عزیز — سلسلہ دل کا بہت دور تلک جاتا ہے

ملا تو مجھ سے کوئی لیکن اجنبی کی طرح — یہ سانحہ بھی ہے میری ہی زندگی کی طرح

(شاہد عشقی)

—— ۲۶ ——

گلیوں میں آزار بہت ہیں. گھر میں دل گھبراتا ہے.
ہنگامے سے سناٹے تک میرا حال تماشا ہے

آدھی عمر کے پس منظر میں شانہ بشانہ گام بہ گام
تو ہے کہ تیری پرچھائیں ہے میں ہوں کہ میرا سایہ ہے

دھوپ مسافر چھاؤں مسافر آئے کوئی کوئی جائے
گھر میں بیٹھا سوچ رہا ہوں آنگن ہے یا رستہ ہے

عشق وہ کارِ مسلسل ہے کہ ہم اپنے لئے / ایک لمحہ بھی پسِ انداز نہیں کر سکتے۔!

(رئیس فروغ)

—— ۲۷ ——

کتنا پھیلے گا یہ اک وصل کا لمحہ آخر / کیا سمیٹو گے کہ اک عمر کی تنہائی ہے

——

صد حیف کہ دیکھا ہے تجھے دھوپ سے بے کل / افسوس کہ ہم سایۂ دیوار نہیں تھے

——

وہ شاخِ گل کی طرح، موسمِ طرب کی طرح / میں اپنے دشت میں تنہا چراغِ شب کی طرح

وہ اپنی خلوتِ جاں سے پکارتا ہے مجھے / میں چاہتا ہوں اسے حرفِ زیرِ لب کی طرح

خوشا یہ دور کہ وہ بھی ہے ساتھ ساتھ مرے / مرے خیال کی صورت مری طلب کی طرح

دکھوں کے سیر ہوا میں نہ جل کے راکھ ہوا / کہ میری پیاس بھی ہے تیرے رنگِ لب کی طرح

——

وان آنکھوں میں دلداری کی شبنم / نہ اس جانب سے کچھ اصرار ایسا

——

اب بھی پہروں یہ یہی سوچ مجھے / وہ بھی مجھے چھوڑ کے تنہا ہوگا

وہ بدن خواب سا لگتا ہے مجھے / جو کسی نے بھی نہ دیکھا ہوگا

تیری آنکھوں نے کوئی راز وہاں / یوں چھپایا ہے کہ افشا ہوگا

——

اس احتیاط کا مفہوم التفات بھی ہے / یہ راز بھی مرے پیرایۂ سخن نے کہا

تمام جسم میں سرگوشیاں سی گونج اٹھیں / نہ جانے کیا تری خوشبوئے پیرہن نے کہا

(رضی اختر شوق)

—— ۲۸ ——

تو میرے ساتھ ساتھ اگر ہے تو کیا ہوا / پھرتا ہوں کو بکو میں تجھے ڈھونڈتا ہوا

ایسے دیکھا ہے کہ دیکھا ہی نہ ہو　　جیسے مجھ کو تیری پروا ہی نہ ہو

وہ بہت سیدھا سہی لیکن شعور　　میرے ساتھ اس نے بڑا دھوکا کیا

اسی کو جب نہ تھی قدر وفا کچھ　　تو پھر میں کیوں مشقت کوش رہتا

تیرے علاوہ کون تھا میرا پہلے بھی پھر بھی　　جب سے ساتھ چھٹا ہے تیرا کوئی نہیں میرا

کیا ہے جز ایک لمحۂ موجود　　سو تجھی پر نثار ہوتا ہے

خود میں سمٹ نہ جائے اگر کیا کرے کوئی　　ہے کون دہر میں کہ تمنا کرے کوئی

کبھی روتا تھا اس کو یاد کر کے　　اب اکثر بے سبب رونے لگا ہوں

کیا چاہیے تھا یہ کبھی پوچھا تمہیں　　کیسے ہو تم شعور یہ کیا ہو گیا تمہیں

مجھ کو ایسا بنا گیا ہے کوئی　　جیسے مجھ میں سما گیا ہے کوئی
دل سے آوارہ گرد کو آخر　　راستے پر لگا گیا ہے کوئی
آنکھ کی پتلیوں کے گرداگرد　　جیسے پہرہ بٹھا گیا ہے کوئی
اے انا کی عمارتِ سنگیں　　تیرے مینار ڈھا گیا ہے کوئی
مر مریں خواہشوں کے ملبے میں　　حسرتیں تک دبا گیا ہے کوئی
اے مری رات میری غافل رات　　تیری نیندیں اڑا گیا ہے کوئی

اک سمندر میں غرق کر کے مجھے   صاف دامن بچا گیا ہے کوئی

(انور شعور)

آپ نے دیکھا یہ اشعار ایک حقیقی صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں ان میں تجربہ کی صداقت بھی ہے اور اظہار کا خلوص بھی لیکن حسن و عشق کے ان کرداروں کو ان کے حقیقی ماحول میں رکھ کر دیکھا جائے تو چند ایسے سوالات پیدا ہوتے ہیں جن پر غور کئے بغیر اور انہیں اظہار میں لائے بغیر جدید غزل کی عشقیہ روایت بری طرح ظلمیت کا شکار ہو جائے گی معلوم نہیں یہ صرف میرا اندیشہ ہی ہے یا اس میں کچھ حقیقت بھی ہے لیکن مجھے خاصے غزل گویوں کے بعض اشعار میں ظلمیت کے جراثیم نظر آتے ہیں۔ اشعار میں کم مصرعوں میں زیادہ۔ چند مصرعے ملاحظہ کیجئے۔

کتنا مستعد ہے تیرا میرا پیار

ساری عمر نہیں بھولے گا یہ متوالی رات۔

(زندگی بھر نہیں بھولے گی وہ برسات کی رات۔ فلم ایک مسافر ایک حسینہ، فلمی مصرع قدرے بہتر ہے۔

موجوں سے کٹ رہا ہے کنارا کب آؤ گے۔

اب دو شعر دیکھئے اور ان کے تقابل میں ان کا آسان فلمی ترجمہ پڑھئے۔

شعر

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی

وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے

فلمی ترجمہ: اتنے کھوئے ہوئے انداز میں دیکھا نہ کرو

شعر!

سمجھتے کیا تھے مگر سنتے تھے فسانۂ درد　　　سمجھ میں آنے لگا جب تو پھر سنا نہ گیا

فلمی ترجمہ!

درد بھری آواز تو سن لو، درد بھری آواز نہ سمجھو،

• دوسری بات جس پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ جدید غزل میں "واقعیت زدگی" کا رجحان ہے۔ نئے ماحول، نئی معاشرت اور نئی صورت حال کی ترجمانی کا طریقہ بعض لوگوں نے یہ اختیار کیا ہے کہ جدید اشیائے ضرورت، اسباب آرائش، اور فلمی زبان میں لوکیشنز کا نام لیتے ہیں۔ مثلاً حنا کی جگہ لپ اسٹک راستے کی جگہ سڑک، دریچہ کی جگہ کھڑکی اور اسی طرح غزل میں لڑکا، لڑکی اور کار ٹیکسی وغیرہ کا ذکر ہونے لگا ہے۔ مجھے ان الفاظ کے استعمال پر کوئی اعتراض نہیں ہے اعتراض یہ ہے کہ غزل کے سانچے میں انہیں استعمال کرنے کے لئے "واقعیت کی بجائے رمزیت" چاہئے کہ غزل کا کام بہر حال رمز و ایما کا کام ہے۔ اس قسم کے بھی چند اشعار دیکھ لیجئے۔

دس بجے رات کو سو جاتے ہیں خبریں سن کر　　　آنکھ کھلتی ہے تو اخبار طلب کرتے ہیں

اس نے ٹیلیفون کیا ہے اور کسی کے ساتھ ہے　　　میرا اس کا سمجھوتہ ہے کون بڑھائے بات کو

کھڑی ہوئی ہے وہ نٹ پاتھ کے کنارے پر　　　سڑک کو طے ہوئی موٹروں نے گھیرا ہے

ڈیوڑھی بڑی سی ریلوے کراسنگ کے سامنے　　　ڈیوڑھی سے چار چھ قدم آگے مکان ہے

کمرے کی شیلف پر ہے بھی بدھ کی مورتی
گلدان میں بنی ہوئی جنگل کی گھاس ہے

تیسری بات یہ ہے کہ شاعری میں تجربہ اور اظہار کا خلوص بڑی اہم چیز ہے لیکن جدید غزل کے بہت بڑے حصہ کی "ایک احساسی" اس کے لئے ایک مستقل خطرہ کی حیثیت رکھتی ہے دوسرے لفظوں میں یوں کہئے کہ شاعری میں احساسات، جذبات، خلوص اور صداقت کے ساتھ ایک اور چیز بھی شاید ضروری ہوتی ہے ——— دماغ جدید غزل کے ایک حصہ میں احساسات وغیرہ پر اتنا زور دیا گیا ہے کہ دماغ کی موجودگی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس کے علاوہ ایک سوال اور بچا ہے جدید غزل میں تجربہ تو ہے مگر کیا پورا تجربہ ہے؟

جدید مرد و عورت کے روابط کی پوری صداقت عشق کی آسودگی اور حسن کی کم آزادی نہیں ہے بلکہ اس تجربہ کے چند اور گوشے بھی ہیں جن پر توجہ کی ضرورت ہے اس کے لئے ہمیں حسن و عشق کے ان کرداروں کی نفسیات کو اور قریب سے دیکھنا چاہیے۔

تو آئیے ابھی آپ نے میرے ساتھ جن جوڑوں کو صدمے کے چبوترے پر دیکھا اگر ممکن ہو تو ان میں سے کسی کو روک کر چند سوال کریں۔

(۱) آپ کس قسم کے مردوں ——— عورتوں ——— کو پسند کرتی یا پسند کرتے ہیں؟

(۲) کیا جن مردوں ——— عورتوں ——— کو آپ پسند کرتی یا کرتے ہیں انہیں شادی کے لئے بھی مناسب سمجھتے ہیں؟

(۳) کیا آپ "شادی برائے محبت" کے قائل ہیں؟

(۴) کیا آپ آزاد محبت کو پسند کرتی یا کرتے ہیں؟

(۵) آپ کے نزدیک شادی ماں باپ کی مرضی سے ہونی چاہئے یا آپ کی اپنی مرضی سے؟

مجھے یاد ہے کہ دو ایک سوالوں کی کمی بیشی کے ساتھ اس قسم کا ایک سوال نامہ مع جوابات عورتوں کے کسی رسالے میں شائع ہوا تھا۔ جوابات جو عورتوں کی طرف سے تھے اپنی تفصیلات کے ساتھ مجھے یاد نہیں رہے لیکن ایک بہتر مرد کا تعلق ایک بہتر زندگی سے وابستہ تھا اور بہتر زندگی سے مراد تھی معاشی اعتبار سے بہتر زندگی اور اقبال نے جسے کہا ہے کہ، تو سمجھتی تھی مرا ذہن رسا۔ تیری تزئین کے لئے آسمانوں سے گہر لائے گا عشق اور معاشیات کا رشتہ جو بھی ہو لیکن صورت حال اس سے یقیناً بدل چکی ہے جس کا ذکر عصمت نے مجاز کے سلسلہ میں کیا تھا اور جس کی فصل کے زمانے تک اکثر لوٹے ہوئے شاعروں تک نے کاٹی۔ یوں تو اس تبدیلی کی اطلاع افسانوں اور ناولوں میں بہت پہلے ملنی شروع ہو گئی تھی جب ہر ڈاکٹر، انجینئر، پاکیشن رقیب فنکاروں کی محبوباؤں کو بیاہ کرکے جانے لگا تھا۔ لیکن اس وقت تک اتنا ضرور تھا کہ محبوباؤں کے

خواب اور آدرش اپنے ماں باپ سے مختلف ہوتے تھے اور رقیبوں کی کامیابی ماں باپ یا ہر پرستوں کی زرپرستی کا نتیجہ ہوا کرتی تھی رہا گورن جانے برنارڈشا کا تجزیہ درست ہو اب صورت اس کے برعکس یہ ہے کہ جدید عورت نے خود ماں باپ کے نقطۂ نظر کو اختیار کر لیا ہے۔ اچھا تو ناکام عاشقوں کو چھوڑیے اور کامیاب شوہروں کو دیکھئے۔ یہ رشتہ محبت سے زیادہ مصلحت پر قائم ہے اور جیسا کہ عسکری صاحب نے کسی جگہ لکھا ہے: کامیاب شوہر کی تعریف یہ ہے کہ بیوی کو کیڈلک میں بٹھا کر سیر کرا سکے۔ گاڑی جتنی لمبی ہو شوہر کی مردانگی کا رعب بھی اتنا زیادہ بیٹھتا ہے۔ اب مشکل یہ ہے کہ لمبی گاڑیاں بنی بند نہیں ہوئیں اور ہر سال پہلے سے لمبی گاڑی آجاتی ہے تو پھر سوال یہ ہے کہ شوہر بھی کہاں تک؟ میرا خیال ہے کہ عورتوں کی طرح یہ باتیں مردوں کے بارے میں بھی صحیح تھیں۔ میں شاید ترقی پسندوں کے کچھ قریب ہو جاؤں گا اگر سوال کی صورت یوں قائم کروں ——— ایک زر پرست معاشرہ میں محبت کا کیا مقام ہے؟

پرانے معاشرہ میں جہاں بیسیوں طرح کی خوبیاں اور خرابیاں تھیں، وہاں ایک خوبی یا خرابی یہ تھی کہ شادی کا نظام خاندان، برادری اور نسل پر قائم تھا۔ جب نئے تعلیم یافتہ لوگ آئے اور صورت حال بدلی تو محبت کے اصول پر اس نظام کے خلاف بغاوت کی گئی اور ایسے افسانوں، ناولوں اور نظموں کا انبار لگ گیا جن میں محبت کو بنیادی قدر بنا کر ذات پات اور خاندان برادری کی پابندیوں کے خلاف اعلان جہاد کیا جاتا تھا رفتہ رفتہ معاشرہ کے پرانے اصولوں نے اپنی جگہ چھوڑ دی لیکن اس کی جگہ جو صورت حال پیدا ہوئی اس میں محبت کے بجائے پیسہ جیت گیا۔ یعنی جنگ تو محبت کے اصول پر لڑی گئی تھی لیکن تھرے نکلی دولت ——— اس بات پر غزل میں تو نہیں لیکن نظموں اور افسانوں وغیرہ میں خاصا رونا دھونا مچایا جا چکا ہے غیر رونا دھونا تو ہوتا ہی رہتا ہے۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ محبت کی شکست اور دولت کی فتح میں ہم خود کس حد تک ذمہ دار ہیں۔ یہ سوال غزل سے غیر متعلق تو معلوم ہوتا ہے مگر ہے نہیں۔ تعلق یہ ہے کہ اس سے ہماری نفسیات پر کس قسم کے اثرات مرتب ہوتے ہیں اور غزل میں ان کے اظہار کی کوئی صورت پیدا ہوئی ہے یا نہیں؟

آپ کے یاد دلائے بغیر مجھے تسلیم ہے کہ ترقی پسند نظم نے زر پرست معاشرہ کے بعض پہلوؤں کو بے نقاب کیا ہے لیکن وہاں یہ کام پارٹی بندی کے انداز میں کیا گیا ہے۔ زر پرست رقیب ایک طرف ہے، شاعر بیچارہ دوسری طرف۔ شاعر کے پاس جذبات ہیں، خلوص ہے، شدت احساس ہے لیکن پیسہ نہیں ہے۔ محبوبہ ان سب چیزوں کی قدر کرتی ہے مگر ظالم سماج کے ہاتھوں بیاہی "ہلدی کی گانٹھ" والے سے جاتی ہے۔ میں نے جب یہ سوال اٹھایا کہ اس سے ہماری نفسیات پر کیا اثرات مرتب ہوئے ہیں تو میری مراد یہ تھی کہ خود ہم اور ہماری محبوبائیں زر پرستی میں کس

حد تک شریک ہیں، ظاہر ہے کہ یو کام ترقی پسندوں نے نہیں کیا۔

غزل میں یہ مضمون کہ دنیا کتنی دنیا دار ہے دوست کتنے بے مہر ہیں اور محبوبائیں کتنی بے وفا ہیں، کوئی آج کی چیز نہیں۔ حفیظ جالندھری تک کو اس شعر پر داد مل سکتی ہے۔

دیکھا جو تیر کھا کے کمیں گاہ کی طرف　　　اپنے ہی دوستوں سے ملاقات ہوگئی

بات یوں ہے کہ ہر شخص اپنے کو مظلوم اور دوسرے کو ظالم سمجھتا ہے لیکن جب شعر میں حسن و صداقت کو اپنے آپ سے اور بد صورتی اور بدسیرتی کو دوسرے سے منسوب کیا جاتا ہے تو ہر شخص واہ واہ کہہ اٹھتا ہے۔ فلموں میں رقیب اور ہیرو کا مقبول فارمولا اسی اصول پر چلا آ رہا ہے اور ہر شخص اپنے آپ کو ہیرو ہی سمجھتا ہے یہ جانے بغیر کہ دوسرے کے لئے وہ بھی رقیب ہے (کی وفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں) سوال تو یہ ہے کہ ہم خود کتنے دنیا دار، کتنے بے مہر کتنے بے وفا ہیں۔ جدید غزل میں ایک احساس یہ پیدا ہو رہا ہے کہ معاشرہ کے گناہ خود ہمارے گناہ ہیں اور ہمارا اپنا کارقاری ہمارا اہم شکل ہمارا بھائی ہے۔ میں اس رجحان کو جدید غزل میں ایک قابل توجہ اضافہ تصور کرتا ہوں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

فقط دنیا پہ کیا الزام رکھوں　　　کچھ اپنے آپ میں بھی جھانکتا ہوں
سنے وہ اور پھر کر لے یقیں بھی　　　بڑی ترکیب سے سچ بولتا ہوں
کہاں کا قصۂ دوزخ کہ اک عمر　　　میں انسانوں کے نرغے میں رہا ہوں
بڑھے وہ نازنیں خود میری جانب　　　بھلا ایسا کہاں کا دلربا ہوں
طریق انساں کا خصلت جانور کی　　　سمجھ میں کچھ نہیں آتا کہ کیا ہوں

بلہوس ہوں گناہ گار ہوں میں　　　سر سے پا تک ترے نثار ہوں میں
رات کو بندگان کو دنیا دار　　　اپنی حالت پہ شرمسار ہوں میں
کوئی پرسان حال ہی نہ ملا　　　لاکھ چاہا کہ شرمسار ہوں میں
زندگی، زندگی، حیات حیات　　　کس جواں مرگ کی پکار ہوں میں
کیوں تماشا بنا رکھا ہے مجھے　　　اک مصور کا شاہکار ہوں میں
ایک روٹھا ہوا مقدر ہوں　　　ایک بکھرا ہوا دیار ہوں میں

دھوکا کریں فریب کریں یا دغا کریں　　ہم کاش دوسروں پہ نہ تہمت دھرا کریں

رکھا کریں ہر ایک خطا اپنے دوش پر　　ہر جرم اپنے فردِ عمل میں لکھا کریں

(انور شعور)

صرف حشمت کی طلب، جاہ کی خواہش پائی　　دل کو بے داغ سمجھتا تھا، جذامی نکلا

وہ منتظم ہوں کہ شعلوں کا کھیل کھیلتا ہوں　　مری کمینگی دیتی ہے داستان مجھے

میں اپنی آنکھوں سے اپنا زوال دیکھتا ہوں　　میں بے وفا ہوں مگر بے خبر نہ جان مجھے

یوں ہے کہ تعاقب ہے آسائشِ دنیا　　یوں ہے کہ محبت سے مکر جائیں گے اک دن

مٹ جائے گا سحر تمہاری آنکھوں کا　　اپنے پاس بلائے گی دنیا اک دن

(فاروق ساقی)

خود اپنی وفاؤں میں بھی اغراض کے پرتو

پرچھائیں کی صورت سبھی آتے تو رہے ہیں

ہم ہی تو نہیں عشق کے ماتھے پہ کوئی داغ

ایسے بھی گماں دل کو ستاتے رہے ہیں

(اظہر نفیس)

یہ کافی ہے کہ ہم دشمن نہیں ہیں　　وفاداری کا دعوےٰ کیوں کریں ہم

وفا، اخلاص، قربانی، محبت　　اب ان لفظوں کا پیچھا کیوں کریں ہم

ہیں باشندے اسی بستی کے ہم بھی　　سو خود پر بھی بھروسہ کیوں کریں ہم

کیا تھا عہد جب لمحوں میں ہم نے　　تو ساری عمر ایفا کیوں کریں ہم

زلیخائے عزیزاں! بات یہ ہے   بھلا گھاٹے کا سودا کیوں کریں ہم

نہیں دنیا کو جب پروا ہماری   تو پھر دنیا کی پروا کیوں کریں ہم

کوئی سکھ ہم سے کیوں پہنچے کسی کو   کسی کا نام اونچا کیوں کریں ہم

جو اک نسلِ فرومایہ کو پہنچے   وہ سرمایہ اکٹھا کیوں کریں ہم

کسی کو ہم نہ دے سکتے ہوں جینے پر   تو پھر اس کا مداوا کیوں کریں ہم

برہنہ ہیں سرِ بازار تو کیا!   بھلا اندھوں سے پردہ کیوں کریں ہم

پڑی رہنے دو انسانوں کی لاشیں   زمیں کا بوجھ ہلکا کیوں کریں ہم

(جون ایلیا)

ممکن ہے یہ اشعار بہت اچھے نہ ہوں یا ان میں زبان اور بیان کے اعتبار سے خامیاں اور جھول پائے جائیں۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شعر بننے کے بجائے صرف خام مواد رہ گیا ہو لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ کاوش نئی ہے اور اپنی پسندیدگی کے لئے نئے طرح کے ذوق اور اندازِ نظر کا مطالبہ کرتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس قسم کی شاعری کے لئے صرف "اداسی" سے کام نہیں چلتا۔ یہ اپنے ساتھ ایک نئی زبان کا مطالبہ کرتی ہے۔ ہمارے لئے اس زبان کو اختیار کرنا اس لئے کچھ دشوار ہو گیا ہے کہ تقریباً پچاس سال سے ہم حسن "جذباتی زبان" کی قبولیت کی طرف بڑھے ہیں اس میں تو تسیم چوما چاٹی کی واردات ہی کی بیان کی جا سکتی ہے بلکہ اس کے لطف کے لئے بھی یہ زبان ہمارا ساتھ نہیں دیتی۔ اس کے ذریعے تو ہم صرف یہ احساس پیدا کرنے میں کامیاب ہو سکتے ہیں کہ ہمارا شمار بھی "اداس بھیڑوں" میں ہوتا ہے۔

چوما چاٹی کے ذکر سے یاد آیا کہ جدید عشقیہ غزل کے بارے میں ایک سوال تو رہ ہی گیا۔ یہ تو صحیح ہے کہ عشق اولاً ایک جذبہ ہے لیکن اردو غزل کی روایت میں یہ جذبہ نظامِ اقدار سے وابستہ ہے بلکہ جو چیز اس میں جذبہ کو شاعری کا موضوع بناتی ہے اور اس میں معنویت پیدا کرتی ہے، وہ نظامِ اقدار سے اس کی وابستگی ہے۔ یہ نظامِ اقدار اس سے وابستہ ہو تو میر کی زبان میں عشق ہی پیغمبر ہے اور عشق ہی خدا، ورنہ پھر غالب کی زبان میں خلل ہے دماغ کا۔ فراق صاحب جب کہتے ہیں کہ عشق اپنے محبوب کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھتا بلکہ اپنی تہذیب کی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور اپنے ہاتھوں سے نہیں چھوتا اپنے کلچر کے ہاتھوں سے چھوتا ہے تو ان کا اشارہ اسی نظامِ اقدار کی طرف ہوتا ہے جو رچ بس کر ہمارا مزاج بن گیا ہو۔ میر نے بھی جرأت سے انہی معنوں میں یہ کہا تھا کہ عشق تمہارے بس کا نہیں۔ اپنا چوما چاٹا کہہ لیا کرو۔ اب سوال یہ ہے کہ محبوبہ آپ پر مرتی ہے تو اس کی انسانی اور تہذیبی معنویت کیا ہے یعنی ایک کبوتری کے دانہ بدلنے میں اور انسانی عشق

میں کیا فرق ہے۔ جدید غزل میں ہمیں مرد اور عورت کی چوما چاٹی اور لپٹا چپٹی تو مل جاتی ہے مگر اس کی انسانی تہذیبی معنویت کا سراغ کمتر ملتا ہے۔ ذکر تو ایک نظم کا ہے لیکن یہاں شاید اس کا تذکرہ بے محل نہ ہو۔ ایک صاحب نے نظم لکھی ہے جس میں اعلان کیا ہے کہ "میرے لئے تو یارو لڑکی کا خوبصورت ننگا بدن خدا ہے" ممکن ہے یہ مصرع بعض لوگوں کو چونکانے یا جھنجلانے کے لئے اچھا ہو لیکن مصرعہ کی سطحیت بتاتی ہے کہ عورت کے بدن کے "خدا" ہونے کا تجربہ شخص مذکور کو نہیں ہوا۔ عورت کا بدن تو بڑی چیز ہے، ماننے والوں نے تو کنکر پتھر کو خدا بنا دیا اور عورت کا بدن جو تقدس رکھتا ہے اس کے خوبصورت اور ننگا ہونے کی شرط بھی کچھ فالتو ہی معلوم ہوتی ہے اور پھر "میرے یار نے "میرے لئے تو یارو" اس طرح کہا ہے جیسے اپنے خدا کو دکھانے کیلئے ڈگڈگی بجائی ہو۔ جنسی تجربہ الوہیت کے تقدس تک کس طرح پہونچتا ہے اسے آتش نے اپنی مشہور غزل "یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا" میں اس طرح دکھایا ہے:

حقیقت دکھاتا تھا عشقِ مجازی نہاں تھا جو قطروں سے اتنک عیاں تھا

لیکن یہ شعر ایک بڑے کلچر کے پس منظر میں ہی ہو سکتا ہے۔

جدید غزل ایک بے کلچر معاشرے کی پیداوار ہے۔ ہم اپنا کلچر گم کر چکے ہیں اور نیا ہم نے ابھی پیدا نہیں کیا۔ اس لحاظ سے جدید غزل صرف ایک خلا میں سانس لے رہی ہے۔ ہمارے پاس جذبات ہیں، محسوسات ہیں تجربات ہیں، مگر وہ کیمیا کہاں ہے جو اس مسِ خام کو زرِ خالص بنا دے شمیم احمد نے جدید شاعری پر اپنے ایک مضمون میں روایت اور تجربے کی بات چھیڑی ہے لیکن ایک بے کلچر معاشرے میں تجربہ ہو تو ہو روایت کیسے ہو سکتی ہے؟ اس پر ان کی نظر نہیں گئی۔ ایک روایتی معاشرے میں تجربہ تو ہوتا ہے لیکن روایت میں لپٹا ہوا ایک بڑھتے ہوئے درخت کے بیج کی طرح وہ اپنے آپ کو چھپائے رکھتا ہے اور روایت کو ظاہر کرتا ہے کہ روایت ہی تو وہ درخت ہے لیکن ایک غیر روایتی معاشرے میں تجربہ ہی تجربہ رہ جاتا ہے اور روایت صرف جذباتی فضا پیدا کرنے کے کام آتی ہے۔ بعض حالات میں اس فضا کو عزیز رکھنے کے باوجود میں جدید غزل کے پس منظر میں کسی نظامِ اقدار کی افسوسناک کمی کا احساس کئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

لیکن بعض لوگ جن میں ترقی پسندوں کا جذباتی اسکول پیش پیش ہے "انسان دوستی" کی قدر کو باقی تمام اقدار کا نعم البدل سمجھتے ہیں۔ ہمیں یاد رکھنا چاہئے کہ انسان کے کسی مجرد تصور سے محبت جیتے جاگتے انسانوں کی محبت سے مختلف چیز ہے۔ تصور سے محبت کر کے آدمی زندہ چیزوں کے بارے میں کچھ بے حس ہو جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ

تصور ایک طرح کی کاملیت'' کی تلاش کرتا ہے جب کہ زندہ چیزیں نامکمل ہوتی ہیں، اس لئے جو لوگ انسان پرستی کو اپنا شعار بناتے ہیں، ان کے دل گوشت پوست کے نامکمل لوگوں کے احترام سے خالی ہو جاتے ہیں بلکہ اس کی جگہ تحقیر اور نفرت لے لیتی ہے۔ جوش کی شاعری کا ایک بڑا حصہ انسان پرستی کی اسی کلبیت کا شکار رہا ہے لیکن تحقیر و نفرت کے لئے چونکہ انسان میں دم اور قوت ذرا زیادہ ہونی چاہئے اس لئے ہم جیسے عام انسانوں میں اس کی مروج شکل بے حسی ہے۔ فیض کی شاعری پر بات کرتے ہوئے ہم نے جس بے حسی کا ذکر کیا ہے وہ ان کے منشور سے پیدا ہوتی ہے ''اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں'' اس تکمیل کے شوق میں وہ کچھ بنے ہوں یا نہ بنے ہوں، یہ ضرور بھول گئے ہیں کہ ''دردمندوں کی غریبوں کی حمایت'' سیکھنے کے باوجود آدمی کو ایک بات اور سیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے —— یہ کہ انسان کبھی مکمل نہیں ہوتا اور مکمل ہوتا ہے تو صرف نامکمل سے پیار کر کے۔

بہر حال دوسری اقدار کی عدم موجودگی میں انسان دوستی کے طفیل ہم چند برس کی جذبات پرستی کے بعد کاگ مرغی کی طرح خشک اور بے حس ہو جاتے ہیں —— اس وقت جو انڈے سینے کے لئے ہمیں ملتے ہیں ان سے ایک جھوٹی رقت، ایک مصنوعی دردمندی، ایک کالوس نما خود رحمی اور ان کے ساتھ ایک سنکی پن کے سوا اور کچھ پیدا نہیں ہوتا۔ مگر جدید غزل میں بے حسی کو شعوری طور پر اپنا موضوع نہیں بنایا گیا۔ البتہ بعض اوقات یہ کیفیت اشعار کے پیچھے سے خود بخود جھانکنے لگتی ہے جب کہ شاعر اس سے بالکل بے خبر ہوتا ہے، بلکہ شاید اسے بھی شاعرانہ کیفیت سمجھتا ہو۔ نمونے کے طور پر یہ چند اشعار ملاحظہ کیجئے:

خوشا توازن فکر و نظر کہ اب مجھ کو — نہ زندگی کی تمنا، نہ زندگی سے گریز

(ایسا توازن فکر و نظر تو ٹائپ رائٹر کو بھی حاصل ہوتا ہے)

نہ کوئی سر کو ہے سودا، نہ کوئی سنگ سے لاگ — کوئی پوچھے تو کچھ ایسا غم دنیا بھی نہیں

(دیوانہ برا ہے رہ و رسم طفل براہے یاراں مگر ایں شہر شما سنگ ندارد)

شعلہ سا کوئی برق نظر سے نہیں اٹھتا — اب کوئی دھواں دل کے نگر سے نہیں اٹھتا

(دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے — یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے)

کل کے دکھ بھی کون سے باقی آج کے دکھ بھی کٹ جائیں گے

جیسے دن پہلے کاٹے تھے، یہ دن بھی کٹ جائیں گے

(یعنی زندگی نے پہلے کیا بگاڑ لیا تھا جو اب بگاڑے گی)

اس کے ساتھ ہی میں ان اشعار کو بھی بے حسی ہی کا نتیجہ سمجھتا ہوں جن میں ان الفاظ تراکیب اور مضامین کو بے دریغ استعمال کیا جاتا ہے جو کبھی شدید ترین حسی اور جذباتی کیفیات کے لئے وضع کی گئی تھیں مثلاً ان میں سے ایک پیر دگیر کی رسم ہے کہ چلا رہا سہا آنا تہ بھی ہم سے چھین کر لے جاتی ہے اور ہم پہلے کے مقابلے میں زیادہ بنجر اور تہی دست رہ جاتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ہماری خود رحمی جتنی بڑھتی جاتی ہے ہم اتنے ہی کسی حقیقی جذبے تک پہونچنے کے ناقابل ہو جاتے ہیں میں نے ایک فلمی ریکارڈ سنا ہے ــــ شاید آپ نے بھی سنا ہو ــــ جس میں گانے والا رو رو کر گاتا ہے "وہ تو نہیں اور سہی اور نہیں اور سہی" ہمیں روتی آواز اور رونی صورت بنانی تو آ گئی ہے لیکن ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ سچویشن رونے کی بھی ہے یا نہیں۔ ہمارے زمانے میں بدترین سخت دلی کی باتیں اسی "رونے" کے انداز میں کہی گئی ہیں اور ان پر دردمندی کا گمان کیا گیا ہے نمونتاً چند ایسے اشعار بھی پیش خدمت ہیں۔

ہم مٹ گئے اس فطرتِ آشفتہ کی خاطر ‏ حالانکہ وہ غارت گرِ جاں کچھ بھی نہیں ہے

مرکزِ دیدہ و دل تیرا تصور تھا کبھی ‏ آج اس بات پہ کتنی ہنسی آتی ہے ہمیں

(جانِ عزیز! یہ رونے کا مقام ہے)

اس کی گلی سے پھیر کے لے آئے جان و دل

کتنا ہے ہمیں زندگی سے پیار کیا کہیں

(میرے دوست! جس کو ہو جان و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں)

تو بھی کیا تیری آرزو بھی کیا ‏ مری رگوں میں دوڑتا لہو بھی کیا

(دیکھیے عشق تو تھا ہی نہیں جنس کی بھی نفی کی ہے مطلب تو رگوں کا تناؤ دور کرنے سے ہے)

لیکن جھوٹی دردمندی، رقت اور خود رحمی کے غیر شعوری عناصر کے ساتھ جدید غزل میں ایک عنصر کو شعوری طور پر بھی برتا گیا ہے ــــ احساسِ تنہائی۔ وہ بڑے بڑے فلسفے تو میں جانتا نہیں جن کے حوالے جدید ترین نقادوں کی تحریروں میں ملتے ہیں لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ زر پرست معاشرے میں احساسِ تنہائی کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ جب نظامِ زر نے تمام بنیادی انسانی رشتوں میں زہر گھول دیا ہو، اس وقت فرد کے پاس اپنے احساسِ بے چارگی اور بے کسی کے سوا کچھ باقی نہیں بچتا لیکن احساسِ تنہائی کی تہہ میں ایک بے پناہ عدمِ تحفظ کا احساس بھی موجود ہوتا ہے۔ عدمِ تحفظ کے معنی یہ ہیں کہ معاشرے میں اب فطری زندگی ‏ بسر کرنے کی ضمانت نہیں رہی اور یہ عدمِ تحفظ ہمیشہ

تحفظ کی ایک ہی صورت سوجھتا ہے ـــــ پیسے کا حصول ـــ یوں احساس تنہائی نظام زر سے پیدا ہو کر زر ہی میں
اپنی نجات ڈھونڈتا ہے اور نجات کے لیے دوسرا لفظ خدا ہے۔ ہر اس معاشرے میں جو احساس تنہائی کا شکار ہوتا
ہے باطنی طور پر زر ہی کو خدا سمجھا جاتا ہے۔ ہم اپنے جذباتی وجود میں اس خدا کو مانیں یا نہ مانیں لیکن ہمارے وجود کی اندرونی
تہوں میں اس کی "لاشریکیت" کا احساس جاگزیں ہوتا ہے۔ عدم تحفظ کا ایک پہلو اور بھی ہے۔ یہ فرد اور معاشرے
کے درمیان اس کے فطری رشتے کو توڑ دیتا ہے اور فرد کو معاشرہ اپنے سے باہر ایک ایسی قوت معلوم ہونے لگتا ہے۔
جو اسے مٹانے کے درپے ہے۔ یہ قوت اس پر ہمہ وقت دباؤ ڈالتی رہتی ہے اور جب یہ دباؤ زیادہ سخت ہو جاتا ہے
تو فرد کا شعور ٹوٹ کر دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے لارنس ایک حصے کو انفرادی شعور اور دوسرے حصے کو سماجی شعور کہتا ہے سماجی شعور
فرد کی ذات میں "سماجی انسان" پیدا کرتا ہے۔ یعنی شعور کی وہ کیفیت جو زر پرست معاشرے کی مصلحتوں سے پیدا ہوتی ہے
یہ سماجی انسان حقیقی انسان کی ایک مسخ شدہ شکل ہے۔ حقیقی انسان کی اقدار "حیاتی اقدار" ہوتی ہیں۔ سماجی انسان کی اقدار
"زر" کی اقدار ہوتی ہیں۔ سماجی شعور اور سماجی انسان کے پیدا ہونے کے معنی یہ ہیں کہ معاشرے میں حیات کی اقدار کے
بجائے زر کی اقدار کا دور دورہ ہو رہا ہے ہمارا پرانا معاشرہ حیاتی اقدار کا معاشرہ تھا۔ نیا معاشرہ زر کی اقدار کا معاشرہ ہے
لیکن اس پر میں کہیں اور بات کروں گا۔ ابھی تو صرف یہ دیکھئے کہ اس مسئلے کا غزل سے کیا تعلق ہے۔ غزل ایک تخلیقی کام ہے
اور تخلیقی کام کی شرط یہ ہے کہ اس کا تعلق حیات کی اقدار سے ہو۔ اس لیے غزل کی تخلیقی فطرت کا تقاضا ہے کہ وہ زر کی
اقدار سے جنگ کرے لیکن زر کی اقدار سے سماجی انسان پیدا ہوتا ہے اس لیے غزل کا کام "سماجی انسان" سے بیکار ہے ہمیں اپنے وجود کی گہرائیوں
میں اس عنصر کو تلاش کرنا چاہیئے جسے "پیسے" نے کچلا اور اس کی مدد سے حیاتی اقدار کو زندہ کرنے کی کوشش کرنی چاہیئے
یہاں بہت احتیاط کے ساتھ میں یہ وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ اس کے معنی جذباتی ہونے اور جذبات کے خروش میں
پیسے کی اہمیت سے انکار کے نہیں ہیں یہ انکار ہیں پیسے کی خدائی ہی سے آزاد نہیں کرتا، اس کا اور اسیر بنا دیتا
ہے چونکہ جذبات پرستی خود زر پرست معاشرے کا ایک مظہر ہے اس طرح غزل کی تخلیقی نوعیت اس کے جذبات
پرستی سے آزاد ہو جانے میں مضمر ہے۔ جدید غزل کے بعض حصوں پر مجھے کبھی کبھی یہ خوش گمانی گذرتی ہے کہ یہ
جذبات پرستی اور اس کے صابن کے بلبلوں جیسے رنگین اظہار سے گریز کا نتیجہ ہیں۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ یہ گریز کس حد تک
تخلیقی ہے اور کہاں تک پہنچ سکتا ہے لیکن جیسا کہ ڈاکٹر اجمل نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اصل مسئلہ تو شعور میں آجانا

ہے پھر اس سے رہائی کی ہزار صورتیں جدید غزل نے اگر جذبات پرستی سے شعوری جنگ شروع کی ہے تو کہا جا سکتا ہے کہ اس
زمانے میں یہ کاوش بھی ایک حقیقی، تہذیبی اور تخلیقی قدر کا درجہ رکھتی ہے۔ اب آپ کہیں گے کہ میں وہ اشعار سناؤں تو کچھ
کام آپ بھی کیجیے۔

اُردو نظم میں جدید رجحانات

جیلانی کامران

پچھلے تیس برسوں کے دوران اردو نظم کے مجموعے جس تخلیقی خلوص اور ذوق و شوق کے ساتھ لکھے گئے ہیں اور شائع ہوئے ہیں ان سے اردو نظم کے مقام اور اس کی شعری اہمیت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ادبی رسائل اور ادبی انجمنوں میں نظم کا مقام اس درجہ اہم ہو چکا ہے کہ زیادہ تعداد میں پڑھنے والے نظم ہی کی جانب رجوع کرتے ہیں۔ اور ادبی انجمنوں میں نظم پر تفصیلی بحث ہوتی ہے۔ نثری ادب میں فکشن اور شعری ادب میں نظم قاری کو اپنی جانب بلانے میں ایسی قدرت حاصل کر چکے ہیں کہ اردو ادب، فکشن اور نظم کے حوالے سے ہمارے زمانے میں اپنی پہچان پیدا کر رہا ہے۔ ایسی ادبی کیفیت کے باعث یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ اردو نظم اس تمام عرصے میں موضوع اور بیان کی کتنی منزلیں بھی طے کر چکی ہے۔ اور ان منزلوں کے ساتھ ساتھ سوالات اور مسائل کے نئے دریچے بھی وا ہوئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فکشن کی براہِ راست تاثیر کے باوجود اردو نظم ہی وہ واحد ذریعہ ہے جو فکر کی شناسائی فراہم کرتی ہے۔ شاید اس لئے ہر سنجیدہ قاری اردو نظم کے اندر جھانکتا ہے۔ اور اسے نظم کے بطن میں کھلتے ہوئے مناظر ملے جلے تاثرات کے ساتھ کبھی غم زدہ اور پریشان کرتے ہیں۔ اور کبھی کبھی حیرت ناکیوں کی مدد سے قاری کو زندگی کے ساتھ ازسرِنو متعارف کرتے ہیں۔ اردو نظم ہمارے فکری سفر کی روداد بن کر ہمارے زمانے میں ظاہر ہوتی ہے اور اس کی ایسی روداد ہر اعتبار سے غور طلب ہے!

ادب کی تاریخ سے یہ بات بخوبی ثابت ہے کہ شاعری زمانے کے رجحانات کی واضح انداز میں خبر دیتی ہے۔ شاعری کے ذریعے زمانے کو پہچاننا ممکن ہوتا ہے۔ ایسا شاید اس لئے بھی ممکن ہے کہ شاعری، اپنے معاشرے اور اپنے سامعین / قارئین کے ساتھ براہِ راست گفتگو کرتی ہے۔ اور اس ہم کلامی کے دوران وہ حقائق بھی آشکار ہوتے ہیں جن سے زمانہ اپنے رجحانات اخذ کرتا ہے۔ سنجیدہ شاعری فکر اور ظاہری حقیقتوں / مناظر / واردات / صورتِ حال کے مابین رشتے اور رابطے قائم کرتی ہے۔ اور اس طرح فکر اور

اہری حقیقتوں کے تعلق سے ان رجحانات کو نمایاں کرتی ہے جو انسان کا ماحول مرتب کرتے ہیں۔ شاعری
س اعتبار سے اپنے زمانے کی دستاویز بھی ہے مگر اس کا دستاویزی رول محض موضوع اور فکر ہی پر ختم نہیں
ہوتا۔ شاعری کی فارم (ہیئت) پر مرتب ہونے والے اثرات بھی شاعری کو دستاویزی مفہوم فراہم کرتے ہیں
یوں کہ شاعری اپنی اصناف کے ساتھ کام کرتی ہے۔ اور اصناف کی اپنی صورتیں بھی برابر بدلتی ہیں۔ اس
رح شاعری، فکر اور ظاہری حقیقتوں کے رابطے کے ساتھ ساتھ فارم کے رابطے کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ اور جہاں
اعری کا سٹرکچر ٹوٹ جاتا ہے وہیں یہ سوال بھی سامنے آتا ہے کہ شاعری کا نیا سٹرکچر کن حقائق کی نمائندگی کرتا ہے، کس طرز
ر کو ظاہر کرتا ہے اور کن رجحانات کی نشاندہی کرتا ہے۔۔۔۔

اردو نظم ایسے ہی بنیادی سوال کو مرتب کرتی ہے!

(۲)

اردو نظم کی جو روایت، آج سے قریباً چالیس برس قبل ظاہر ہوئی تھی اور جس کی نمائندگی راشد، فیض اور
یراجی کرتے تھے اس کا مرکزی موضوع انسان تھا اور اس انسان کی پہچان اس کے اردگرد پھیلے ہوئے ماحول سے
مکن ہوتی تھی ماحول کی تشریح وہ علوم کرتے تھے جو اعلیٰ تعلیمی اداروں کے نظام تدریس کا حصّہ تھے۔ اس
ظام تدریس نے حاضر اور موجود دور کو اہم قرار دیتے ہوئے انسان کو حاضر اور موجود کی صورت دی۔ اور اس
رح انسان نے اپنے ماحول کے ساتھ ایک نئی مساوات کی دریافت کی۔ اور ماحول اور انسان کے مابین انسان کی
پسند کے رشتے قائم کرنے کی جدوجہد کا آغاز ہوا۔ اس زمانے کی اردو نظم اس جدوجہد میں براہِ راست شامل
تھی۔ ماحول اور انسان کے ایسے رشتے کو ظاہر کرتے ہوئے اردو نظم کے شاعر کی ساری تخلیقی صلاحیتیں ماحول
کی تشریح اور انسان کے تجربے کو بیان کرنے پر صرف ہوئیں۔ اور نظم کے مزاج میں کرب، دکھ اور
رزو کے خدوخال ظاہر ہوئے حقیقت میں اردو نظم اپنے اس زمانے میں انسانوں کے درمیان انسان
ی ایک ایسی کیفیت کو بیان کرتی تھی جہاں انسانوں کے ہجوم میں انسان نظر نہیں آتا۔ اس انسان کی
لاش میں ماورا کی نظمیں خودی کی مکمل آزادی کے تصور کو مختلف کرداروں کے تجربے میں شناخت
رتی ہیں۔ اور فیض رومان اور تنہائی کو انسان کی مجبوری بے بسی کے اندمال کے لئے بروئے کار لاتے ہیں
یراجی انسان کی ابدی تلاش کی پیروی میں انسان کے مخفی باطن اور مناظر فطرت کو اپنا موضوع بناتے
یں۔ اور اردو نظم داخل اور خارج کے منطقوں میں وارد ہو کر نہ صرف ماحول کی عکاسی کرتی ہے بلکہ انسان

کی نفسیات کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ اس اعتبار سے اردو نظم جس انسان کا علم فراہم کرتی ہے۔ وہ انسان مجبور ہے اس کا ماحول غیر ہمدرد اور اذیت رساں ہے۔ اور اس کی اپنی نفسیات اندیشوں، ملی ہوئی آرزوؤں اور ناآسودہ تمناؤں سے آباد ہے۔ اردو نظم کا شاعر اس انسان کی نمائندگی کرتے ہوئے اپنے آپ کو وسیع تر انسانیت کے سامنے جوابدہ اور ذمہ دار قرار دیتا ہے[1]۔ انسان کے ساتھ شاعر کی وابستگی اس زمانے کی اردو نظم کا بنیادی وصف ہے!۔

تاہم انسان کے جس معاشرتی اور تمدنی جغرافیے کا تذکرہ اس زمانے کی اردو نظم کرتی ہے اس میں بستا ہوا انسان معاشرتی اور اقتصادی قوتوں ہی کے حوالے سے ظاہر ہوتا ہے۔ اور معاشرتی اور تمدنی جغرافیہ بھی انہی قوتوں ہی کی نمائندگی کرتا ہے۔ اردو نظم اپنے قاری کو اس پریشان کن کیفیت کا ادراک مہیا کرتی ہے اور اس طرح ماحول کے غیر انسانی ہونے اور اسے غیر انسانی ماحول سمجھنے کے لئے رائے عامہ کو منظم کرتی ہے۔ اردو نظم اس اعتبار سے آزادی کی تحریکوں کے مقاصد کی پیروی بھی کرتی تھی اور آزادی کے تصور کو انسان کی بنیادی کیفیت کا ساتھ مربوط بھی کرتی تھی۔ اور اس امر کی طرف اشارہ کرتی تھی کہ انسان قدیم سے مجبور و مظلوم ہے اور اسے اس کیفیت سے رہائی دلانا تاریخ کے اشاروں کو سمجھنے کے مترادف ہے۔ ایسا فکری رجحان بنی نوع انسان کے ساتھ محبت کے فلسفے سے پیدا ہوتا تھا۔ اور ان علوم کی تدریس سے وابستہ تھا جو انسان کے لئے ایک بہتر دنیا کی تمنا کرتے تھے۔ اردو نظم نے اس انسانیاتی فکری رجحان کی نشر و اشاعت میں ایک نیا لہجہ ایک نیا انداز فکر اور ایک نئی آواز تخلیق کی اور اردو نظم کی شعری زبان بھی اس کرب ہی میں ہمکلام ہوتی گئی جو معاشرتی اور تمدنی جغرافیے میں بستے ہوئے انساب کا کرب تھا۔ یہ کیفیت اردو شاعری کی ہیئت (فارم) میں بے قافیہ نظم کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ اور نظم کی روایتی ہیئت کے طور اور اوزان بھی متاثر ہوئے۔ اردو نظم کے اس رجحان کی نمائندگی فیض، میراجی، یوسف ظفر، مختار صدیقی اور جعفر ظاہر کرتے ہیں۔

-۳-

اردو نظم کے اس منظر کو دیکھنے سے معلوم ہوگا کہ اس زمانے کی نظم بنیادی طور پر اسی روایت ہی کی تائید

---

[1] ن۔م۔ راشد: لا۔ انسان۔ ایک انٹرویو جو اس کتاب میں مقدمے کے طور پر شامل ہے۔ (۱۹۶۹ء)

کرتی تھی جو حالی اور اقبال کی روایت تھی اردو نظم خارجی حقائق کے ساتھ انسان کے داخلی رشتوں کو مربوط کرتے ہوئے اپنے ماحول کی عکاسی کی ذمہ داری قبول کرتی تھی۔ اردو نظم اس بنیادی نظریے ہی کی پیروی میں نئے موضوعات کی تلاش میں جس انحراف کے رجحان سے دوچار ہوئی تھی، وہ دراصل نئے عنوانوں کی تلاش کا رویہ تھا۔ جذبے کے اعتبار سے اردو نظم توانائی، زندگی اور قوتِ عمل کی قائل تھی اور ایسے رویوں سے انحراف کرتی تھی جو مجبوری محض احساسِ مرگ اور مایوسی کو پیدا کرتے تھے۔ اس زمانے کی اردو نظم کے ایسے رجحانات اقبال کی شعری تعلیمات سے بھی متاثر تھے۔ اور اس زمانے کے بین الاقوامی فکری رویوں سے بھی مستعار تھے۔ اس نظم نے جذبۂ عشق کی اس توجیہہ کو بھی قبول کیا جو اقبال کی شاعری میں دکھائی دیتا ہے۔ مگر اردو نظم کے شاعروں نے عشق کو معاشرتی عمل اور انسانی آگہی کے دائرۂ کار میں قبول کرتے ہوئے ان میٹافزیکل رابطوں کو فراموش کردیا جو انسان کو اس وقت (عشق) کی مدد سے کائنات کے ساتھ مربوط کرتی ہے۔ اردو نظم نے اپنے خالص انسانی جغرافیے کو اہمیت دیتے ہوئے ان رموز و تلمیحات کو کم سے کم استعمال کرنے کی روش کو اپنایا جو میٹافزکس کو انسان کی حیاتِ ارضی سے منسلک کرتے ہیں۔ ان رجحانات سے انسان کے معاشرتی اور تمدنی جغرافیے کی عکاسی تو ممکن ہوئی، اور انسان کے حق میں رائے عامہ بھی منظم ہوئی۔ نظم کا تاثر انسانی دلوں کو گداز کرنے میں کامیاب بھی ہوا اور ایک اعتبار سے انسان اپنی دنیا کے مشاہدے کے لئے ظاہر بھی ہوا۔ مگر انسان کی حیاتِ ارضی اپنے معاشرے اور تمدن کے حدود و ربط کی پابند ہوگئی۔ اور اس حدود و ربط کی تمام تر صلاحیتیں افقی رخ اختیار کرنے لگیں۔ زمین پر زمین کی کہانی اردو نظم کا موضوع اور اس کا تجربہ بن گئی۔

راشد نے اس کیفیت کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ اردو نظم آدم نو کے خوابوں میں نجات کی طلب گار رہی ہے۔[1] مگر جو انسان اس اردو نظم کے بطن سے ظاہر ہوا تھا اسے خواب کم اور اذیت رساں حقائق زیادہ دکھائی دیتے تھے۔ علاوہ ازیں خواب کی سائیکالوجی معروضی سچائیوں اور معاشرتی اور تمدنی جغرافیے سے بہت کم پیدا ہوتی ہے۔ ان حقیقتوں سے منصوبہ بندی اور پلاننگ پیدا ہوتی ہیں۔ اور چونکہ اس زمانے میں دوسری جنگِ عظیم، منصوبہ بندی اور پلاننگ کے ادارے قومی نوعیت کے نہ تھے اس لئے آدم نو اور اس کے خوابوں کے مابین صرف نظر آنے والی زندگی ہی کی عکاسی ممکن ہوتی تھی اور آدم نو اور اس کے خواب،

---

[1] لا = انسان۔

شاعر کے فکری اور ذہنی سفر ہی کی منزل بنتے رہے تھے۔ تاہم ایسے فکری رجحان سے اگر آدمِ نو سے مراد وہی انسان تھا جو صرف معاشرے اور تمدن ہی کے جغرافیے سے آشنا تھا تو اس کے خوابوں میں نجات کی کیفیت سوائے اس کے اور کچھ نہ تھی کہ وہ بدستور غم سہتا رہے۔ اور شاعر اس غم کی روداد لکھتا رہے اور نظم اس تجربے کو بیان کرتی رہے۔ غم سے رہائی پانے کی کوششوں میں اس زمانے کی اردو نظم ایک بار پھر غم ہی کے منجدھار میں گھر گئی اور نظم کے چہرے پر غم کے گہرے اثرات دکھائی دینے لگے۔ [1]

اس ضمن میں میراجی کی نظم سمندر کا بلاوا اور عمر خیام کی رباعیات کے تراجم بھی قابلِ ذکر ہیں۔ اردو نظم نے جس انسان کو ظاہر کیا تھا اس نے حیاتِ ارضی کے منظر کو اس کے بدلے ہوئے جغرافیہ میں پہلی بار دیکھا تھا۔ اور میراجی کی نظم میں انسان اور سمندر کا رشتہ طے اور لازوال مادے کی ہمیشگی کا رشتہ ہے۔ انسان سمندر کے سامنے اور اس کی متعدد آوازوں کے سامنے ساکت ہو جاتا ہے اور پھر رفت و آمد کے سلسلے میں فنا ہی کو ہے۔ مگر اس قوت کی خواہش کرتا ہے جو فنا سے بقا کی جانب رہنمائی کرتی ہے۔ یہ قوت (عشق) فزیالوجی سے تعلق رکھتی ہے، مگر اس کے امکانات فزیالوجی سے باہر پھیلتے دکھائی دیتے ہیں میراجی اس قوت کو صرف فزیالوجی ہی کے دائرے میں زندہ دیکھنے کا خواہشمند ہے مگر کیا انسان کی فزیالوجی، معاشرہ، تمدن اور حیاتِ ارضی انسان کے لئے کافی ہیں؟ اردو نظم اس سوال کو حل نہیں کرتی مگر اسی دائرے ہی میں انسان کی شناخت اور پہچان کرتی ہے۔ اردو نظم نے بڑے بڑے مسائل کو فکر میں شامل کر کے انسان شناسی کا جو کام انجام دیا اسے کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس زمانے کے فکری رجحانات نے اردو نظم کو گہرائی، ہمارے شاعروں کو اعتماد اور ہمارے ادب کو بین الاقوامی مقام فراہم کیا۔ اور اس امر کی وضاحت کی کہ فکری رجحانات ہی ادب کی قد آوری کے ضامن ہیں۔

تاہم اردو نظم نے انسان کے جس تصور کی فکری اور جذباتی طور پر نشاندہی کی وہ انسان عام زندگی کے تمدنی باشندے کی شکل میں ظاہر ہوا۔ راشد کی فکری کامیابی غالباً یہ ہے کہ اس نے اس انسان کی نہایت واضح شناخت کی ہے اور اسے اس انسان کے ادھورے اور نامکمل وجود کا گہرا احساس بھی ہے۔ اس لئے راشد نے اپنے فکری رجحانات میں وژن (رویا) کو مرکزی اہمیت دی ہے۔ راشد کی رائے میں شاعری وژن کے بغیر

---

[1] قتیل شفائی کی مشہور غزل ... "پریشاں رات ساری ہے ستارو تم تو سو جاؤ" اسی رویے کی نمائندگی کرتی ہے۔

بے معنی ہے[1]۔ راشد کا کہنا ہے کہ وژن کے لئے ذاتی اور تخصی نوعیت کا ہونا ضروری ہے۔ مگر راشد اس طرف کوئی اشارہ نہیں کرتا کہ جس نوع کے انسان کو اس کی شاعری اور اس کے ہم عصروں کی شاعری نے ظاہر کیا ہے کیا وہ کوئی وژن پیدا بھی کر سکتا ہے اور کیا بہتر دنیا کا وژن ایسے انسان سے ممکن بھی ہے جو اپنے طور پر صرف اس دنیا کا باشندہ ہو جو طبیعیات کس سے یکسر بے تعلق ہو۔ مگر راشد کی نظم کا انسان بالآخر حاضر اور موجود سے غیر موجود کی طرف سفر کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اور اس کی منزلوں کے اردگرد تصور کی زبان گونجتی سنائی دیتی ہے۔ مگر ایسا رجحان راشد کی نظم میں اس کی عمر کے آخری ایام میں ظاہر ہوا تھا۔ اور راشد کی آخری کتاب "گمان کا ممکن" اس طرف اشارہ کرتی ہے۔ "جو تو ہے میں ہوں[2]" راشد کے انسان کی آواز ہے جو اس کی آخری کتاب کے مقصود میں سنائی دیتی ہے!

اردو نظم کے فکری رجحانات کی نشاندہی میں راشد کی مرکزی اہمیت ہے راشد شاعر کو با اختیار تخلیق "انا" کی حیثیت میں قبول کرتا ہے۔ اور موضوع کے انتخاب کے حق سے دستبرداری کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس کی رائے ہے کہ کسی قسم کی خارجی ہدایت یا پہلے سے طے کردہ اصول یا عقیدہ تخلیقی شعور کی راہ میں رکاوٹ بنتا ہے اور شاعر کو کسی ایسے رجحان کے تابع کرنے سے شعری ذمہ داریاں بری طرح مجروح ہوتی ہیں زندگی کے سامنے شاعر کی جوابدہی شاعر کو بہت بڑی ذمہ داری سونپتی ہے۔ اس اعتبار سے راشد کی نظر میں شاعر نہ صرف با اختیار ہے بلکہ بے حد ذمہ دار تخلیق کار بھی ہے[3]۔ راشد ایسے فکری رجحان کو احساس مستقبل کے ساتھ شامل کرتا ہے اور اس کا خیال ہے کہ اگر شاعر اپنے اختیار، ذمہ داری اور انتخاب موضوع کو سنجیدگی سے بروئے کار لائے تو ایک بہتر مستقبل کے خدوخال دریافت کئے جا سکتے ہیں۔ اور مستقبل کو حاصل بھی کیا جا سکتا ہے۔ راشد اس اعتبار سے مستقبل کو صداقت قرار دیتا ہے اور عہد حاضر کے تجربے سے مستقبل کی پہچان[4] چاہتا ہے۔ اس دور کی اردو نظم اعلیٰ اور برتر مقاصد کے لئے عہد حاضر کے انسان کی قربانی کا اصول پیش کرتی ہے[5]۔

- ۴ -

اس زمانے کی اردو نظم جس کا ذکر کیا گیا ہے جن فکری رجحانات کی فضا میں پیدا ہوئی تھی، وہ رجحانات

---

[1] لا = انسان کا مقدر، سن ۱۹۴۵ء کے بعد کے برسوں میں، [2] گمان کا ممکن، مطبوعہ ۱۹۷۶ء، ص[3]

لا = انسان کا مقدر، ص[4]، ایضاً، ص[5]، ایضاً

مجموعی طور پر اچھے انسانی ارادوں اور ایک بہتر دنیا کے قیام کی خواہش کے رجحانات تھے۔ اور اس اعتبار سے اس اردو نظم کی شاعری آرزوؤں، اور خواہشوں کی شاعری تھی۔ اور اس شاعری کا موضوع معاشرتی اور تمدنی جغرافیے کا انسان تھا تاہم اردو نظم اس دور (۱۹۴۵-۱۹۲۹) سے باہر نکلتے ہی جن حقیقتوں سے دوچار ہوئی ان کے سامنے اردو نظم کے خواب، اس کی آرزوئیں اور خواہشیں تخلیقی اعتبار سے زیادہ دیر تک نہ ٹھہر سکیں اور متروک ہو گئیں اور اس نظم کا انسان بھی اپنے اعتماد کو برقرار نہ رکھ سکا اور وہ کیفیت پیدا ہوئی جسے محمد حسن عسکری نے "ادب میں جمود" کا نام دیا تھا۔ تخلیقی ادب کے دوسرے شمارے[1] میں اردو نظم کا ذکر کرتے ہوئے ساحمد ہمدانی اس کیفیت کا تذکرہ کرتے ہیں اور ادب میں جمود کو تسلیم احمد کی رائے کے مطابق ادب کی موت قرار دیتے ہیں۔ اور اشارا کرتے ہیں کہ ادب میں انسان زندہ تو ضرور ہے مگر اس پر ایک عجب عالم اضمحلال طاری ہے۔

تخلیقی ادب کے اس دوسرے شمارے کی رائے کو ان فکری رجحانات کی موجودگی میں تسلیم کرنا مشکل ہے جو محمد حسن عسکری کے ۱۹۵۲ء کے اس اعلان کے بعد اردو نظم میں ظاہر ہوتے تھے کہ ادب میں جمود آ چکا ہے۔ استارزے کے دیباچے[2] اور نئی نظم کے تقاضے[3] میں ان فکری رویوں اور رجحانات پر تفصیل سے بحث کی گئی ہے۔ قیام پاکستان کے بعد نئی نظم کی حالیہ تاریخ اردو نظم کے فکری رجحانات کو ایک نیا رخ فراہم کرتی ہے۔ اور انسان کے تصور کو نئی تاریخی ضرورتوں کے ساتھ منسوب کرتی ہے۔ نئی اردو نظم کے ساتھ جو رجحانات ظاہر ہوئے وہ فکری اور لسانی تھے اور ان کا انسان کے معاشرتی اور تمدنی تصور کے ساتھ گہرا تعلق تھا۔ نئی نظم نے انسان کے معاشرتی اور تمدنی تصور کو ادھورا اور نامکمل قرار دیا اور زندگی کے مفہوم کو اس کے محدود زاویہ نظر سے الگ کرتے ہوئے زندگی کے معاشرتی اور تمدنی تصور کو کائنات کے ساتھ مربوط کیا۔ اور ایسا کرتے ہوئے انسانی فطرت کو مناظر فطرت کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی سعی کی۔ نئی نظم نے اپنے انسان کو معاشرے میں رہتے ہوئے فطرت کے منظر نامے میں گزرنے پر آمادہ کیا۔ اور اس طرح انسان کو فطرت کی اچھی اور خوبصورت دنیا سے دوبارہ متعارف کیا جو اس سے معاشرتی اور تمدنی جغرافیے کے باعث چھن چکی تھی۔ فکری اعتبار سے نئی نظم نے انسان کے تجربے اور واردات کو بنیادی اہمیت دی۔ اور ان داخلی حقیقتوں کو فطرت کے دائمی منظر نامے کی مدد

---

[1] کراچی ۱۹۸۰ء [2] مطبوعہ لاہور ۱۹۵۹ء [3] مطبوعہ ۱۹۶۵ء لاہور۔

سے خوشی اور سکون حاصل کرنے کی ضرورت پر اصرار کیا، اور اس طرح انسان کو لمحے کی قید[1] سے آزاد کرنے کی فکری اور محسوساتی کوششوں کی ابتدا کی۔ تجربے کو ایسی بنیادی اہمیت دیتے ہوئے نئی نظم نے جس لسانی رجحان کو ظاہر کیا اس نے نئی شعری زبان کی تشکیل کی جو گفتگو کی زبان سے قریب تر ہو۔ اور جس میں تجربہ اپنی خالص شکل میں قاری تک پہنچ سکے۔ قیام پاکستان کے بعد نئی اردو نظم کے فکری اور لسانی رجحانات نے انسان کے زمینی سفر نامے کو شعری مفہوم[2] فراہم کرنے کی باقاعدہ کوشش کی۔

فکری اعتبار سے نئی اردو نظم نے انسان کی توجیہہ اس سوال کے ذریعے کی کہ میں کون ہوں؟ اور اس طرح شناخت کے مسئلے کو نمایاں کیا اس سوال کے ساتھ نئی اردو نظم نے ادبی قومیت کے تصور کو مرتب کیا۔ اور شاعری کو موضوع اور تکنیک کے حوالے سے قومی تشخص دیا۔ نئی اردو نظم نے شاعر کو انسانیت کی بجائے، اپنی تہذیب کے سامنے جوابدہ قرار دیا[3]۔ اردو نظم کو تہذیبی اور قومی تشخص کی پہچان کے لئے قابلِ غور ٹھہرایا۔ اس ضمن میں یہ امر بھی بے حد اہم ہے کہ نئی اردو نظم نے فکری اعتبار سے مٹیافزکس کو انسانی تجربے کی دسترس میں شامل کر کے محسوسات کے منطقوں کو وسیع تر کیا اور انسانی "انا" اور اس وسیع تر ماحول کے مابین فکر اور واردات کا "نیا تخلیقی رشتہ قائم کیا"

-۵-

قیام پاکستان کے وقت اردو نظم رومان اور احتجاج کے رجحانات کی دستاویز تھی۔ اور یہ رجحانات اردو نظم کی فکری سرشت میں بہت گہرے تھے۔ نئی اردو نظم کے ساتھ ان رجحانات کے مرکز سے جو تخلیقی انا پیدا ہوئی اس نے رومان اور احتجاج کے رویوں میں مٹیافزکس کو شامل کر کے ان رویوں کو ایک بدلا ہوا مفہوم دیا تاہم رومان اور احتجاج کے روایتی رجحانات بھی برابر اردو نظم میں ظاہر ہوتے رہے۔ مصطفےٰ زیدی کی نظموں میں یہ رجحانات بہت واضح ہیں۔ مجید امجد کی نظموں میں بھی ان رجحانات کی صورت دکھائی دیتی ہے مگر مجید امجد کی نظموں میں ان رجحانات کی مدد سے انسان کی جو دلآویز تصویر برآمد ہوئی ہے وہ ان کے ہم عصر شعراء میں بہت کم دکھائی دیتی ہے۔ اردو نظم کی حالیہ تاریخ میں رومان اپنے روایتی رسم و سلوک سے گریز کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے، اور احتجاج کی شاعری میں شامل ہو کر اس موہوم دنیا کی نشاندہی کرتا ہے جو تخلیقی "انا" مستقبل کے حوالے سے دریافت کرنا چاہتی ہے۔

---

[1]۔ نئی نظم کے تقاضے ۔ [2]۔ استانزے، دیباچہ [3]۔ نئی نظم کے تقاضے۔

نئی نظم کے ضمن میں جن رجحانات کا ذکر کیا گیا ہے ان سے اردو نظم کی فارم اور موضوع دونوں برابر متاثر ہوئے ہیں اور اس طرح نظم کا جو سٹرکچر ظاہر ہوا ہے وہ اس نظم کو اس کی پہچان اور اس کا قومی تشخص دیتا ہے مگر اسی نظم کا قومی تشخص اس اعتبار سے منفرد ہے کہ اس نوع کی نظم اردو زبان و ادب میں اپنی شناخت اپنے موضوع، لسانی طرز، اظہار اور اشیاء کے ساتھ میٹا فزیکل رشتے سے اخذ کرتی ہے۔ تاہم جب کبھی یہ نظم تہذیبی موضوعات کو بیان کرتی ہے اس وقت بھی اس کی مشابہت روایتی نظم سے مختلف ہوتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی نظموں میں اردو نظم کا ایسا تشخص بڑی وضاحت سے ظاہر ہوا ہے۔

رومان اور احتجاج کے رجحانات کے علاوہ اردو نظم میں ایک نیا رجحان بھی ظاہر ہوا ہے۔ جو "لفظ" کے استعمال کو مرکزی اہمیت دیتا ہے۔ نئی اردو نظم میں افتخار جالب نے لسانی تشکیلات کو اہم قرار دیتے ہوئے لفظوں سے نظم کی پیکر تراشی کی ہے اور نظم کو ایک مطلق ہیئت (فارم) کے طور پر قبول کیا ہے۔ یہ رجحان نظم کے لسانی پیکر کی تلاش کا رجحان تھا۔ اور نظم میں لفظ کو وہی مقام دیتا تھا جو کسی پر شکوہ عمارت میں سنگِ مرمر کی تختیوں کو حاصل ہے۔ مگر یہ رجحان قائم بالذات ہونے کے باعث اردو نظم کی تقویت کا سبب نہ بن سکا۔ لفظ کا ایسا ہی رول عبدالعزیز خالد کی نظموں میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ مگر عبدالعزیز خالد کی نظم میں لفظ اپنے معانی کو جن منطقوں میں پھیلاتا ہے ان منطقوں کے راستے ہمارے ماحول کے معاشرتی اور تمدنی انسان کے تجربے سے تعلق رکھتے ہیں۔ عبدالعزیز خالد انسان اور مختلف فکری منطقوں کے مابین لفظ کو با معنی انداز میں استعمال کرتے ہیں اور اس طرح نظم کو قاری کی ذہنی اور فکری تربیت کی ذمہ داری سونپتے ہیں۔

کچھ دیر پہلے میں نے انسان کے ادھورے اور نامکمل تصور اور زندگی کے موجودہ حقائق کا ذکر کیا تھا۔ یہ دونوں رجحان جدید اردو نظم میں ظاہر ہوئے تھے۔ یہ کیفیت اب بھی اردو نظم کا پس منظر بناتی ہے۔ اور اس طرح شاعر کو تکمیل ذات کی تلاش میں مصروف رکھتی ہے۔ تکمیل ذات کی تلاش نے اردو نظم کو مذہبی مفہوم کی مختلف صورتیں دی ہیں۔ اس کی ایک صورت نعتیہ نظم اور نئے مرثیے میں ظاہر ہوتی ہے اور اس کی دوسری صورتیں ضمیر مخاطب "تو" اور ضمیر غائب "وہ" کے حوالے سے اردو نظم کے رگ و پے میں آشکار ہوتی ہیں۔ اردو نظم تکمیل ذات کی تلاش میں اپنی مذہبی روایت کی دریافت میں کامیاب ہوئی ہے اور اس نے انسانی تجربے کو گہرائی اور ادب کے دائرہ کار میں مذہبی مفہوم بھی فراہم کیا ہے۔

اردو نظم میں ضمیر مخاطب (تو) اور ضمیر غائب (وہ) کے ظاہر ہونے سے انسانی انا نے اپنے اردگرد پھیلی ہوئی حقیقتوں کے ساتھ ایک نیا اور انفرادی رشتہ قائم کیا ہے۔ یہ کیفیت پچھلے پندرہ برسوں کی شاعری میں بخوبی دکھائی دیتی ہے۔ دراصل ان ضمیروں کی دریافت میں اردو نظم کا وہ رجحان کارفرما تھا جو انسان کے تنہا ہونے کی صورتِ حال سے پیدا ہوتا تھا۔ پچھلے تیس برسوں کے دوران اردو نظم فکری اعتبار سے وجودی فلسفے سے متاثر تھی اور انسان کے ادھورے اور نامکمل تصور سے پیدا ہوئے تنہائی زدہ انسان کے تصور کو تخلیقی مقاصد کے لئے استعمال کرتی تھی۔ انسان کے اکیلے پن سے جو آشوب پیدا ہوتا تھا اسے دور کرنے کے لئے جو رجحان ظاہر ہوا اس نے حقائق کو انسانی محسوسات کے قریب لاکر "تو" اور "وہ" کو آشکار کیا۔ اردو نظم نے اس طرح حقائق اور انسان کے درمیان مکالمے کی صورت پیدا کی ہے۔ اور انسان اپنے اردگرد پھیلی ہوئی دنیا سے گفتگو کرنے کے قابل ہوا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس گفتگو میں اضمحلال کی کیفیت بھی ہے، مگر مکالمے کی جو صورت ظاہر ہوئی ہے اس سے استعارہ پیدا ہوا ہے۔ اور لفظ اور تجربے کی آمیزش سے ذہن کی وہ سطح ظاہر ہوتی ہے جو تخیل کی کارفرمائی کو نمایاں کرتی ہے۔ اردو نظم میں ضمیر مخاطب (تو) اور ضمیر غائب (وہ) کے آشکار ہونے سے اردو نظم کی وہ قوت ظاہر ہوئی ہے جو ایک لمبے عرصے سے گم تھی اس قوت کو ادبی فکر "تخیل" کا نام دیتا ہے۔[1] منیر نیازی اور اعجاز فاروقی کی نظم اس رجحان کی نشاندہی کرتی ہے۔

— ۷ —

رجحانات کے اس پھیلے ہوئے نقشے میں دو ایسے رجحان بھی ظاہر ہوئے جو اردو نظم میں قبل ازیں ظاہر نہیں ہوئے تھے۔ ان میں ایک نثری نظم کا رجحان ہے اور دوسرا تصوف کا رجحان ہے۔ نثری نظم بادی النظر میں تکنیک سے تعلق رکھتی ہے اور تصوف کا تعلق نظم کے موضوع اور مافی الضمیر سے ہے۔ انیس ناگی نے اپنی کتاب "نوحے" میں نثری نظم کو سنجیدہ اظہار خیال کے لئے استعمال کیا ہے اور اس وقت اردو نظم کا تخلیقی اظہار نثری نظم ہی کے حوالے سے کیا جا رہا ہے۔ ادبی انجمنوں اور ادبی رسائل میں نثری نظم کی اہمیت بڑھ

---

[1] ریاض مجید، انور خالد، عاصم صحرائی، عبدالرشید، کشور ناہید اور دوسرے شاعروں کی نظمیں

کی منزلوں کو ان کی پائیدار یادداشتوں میں محفوظ کرتے ہوئے اس فکری دورا ہے کو ظاہر کرتی ہے جو انسان کو ہونے اور نہ ہونے کو ابتلا سے دوچار کرتا ہے اور "ہونے" نہ ہونے کی ابتلا اس سوال سے پیدا ہوتی ہے کہ میں کون ہوں اور میں کیا ہوں ؟ وزیر آغا کی یہ طویل نظم فکر کی مختلف راہوں سے ہوتی ہوئی فطرت کے منظرنامے میں اس سکون کو تلاش کرتی ہے جو درختوں، ستاروں، آسمان کی نیلاہٹوں اور زمین کی وسعتوں میں جاگزیں ہے۔ وزیر آغا کی یہ نظم ٹوٹے ہوئے اور دل شکستہ انسان کو فطرت سے ہمکلام ہونے کی دعوت دیتی ہے اور انسان کے تنہا اور بے سہارا ہونے کے آشوب کو ان ابدی سچائیوں کے ادراک سے رفع کرتی ہے جو مناظر فطرت کے لازوال ماحول میں برابر موجود ہیں۔ اور انسان اپنی بد قسمتی کے باعث ان سچائیوں سے سدا ناآشنا رہتا ہے وزیر آغا کی یہ نظم عکاسی کے فلسفے کی بجائے انسان کے بچائے جانے کی خواہش کا ایک قابل قدر اظہار ہے۔ یہ نظم اس امر کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ شاعری کا کام محض عکاسی نہیں ہے بلکہ انسان کو اس کی پریشانی میں محرم اور ہمراز فراہم کرنے کا بھی ہے۔ انسان کی اصل محرم اور ہمراز وہ دنیا ہے جو لازوال ہے اور جہاں انسان کی دردمندی کے لئے فطرت اپنے مناظر کے ساتھ برابر موجود اور منتظر ہے۔ اردو نظم کا یہ لہجہ اثباتی ہے جو انسان کو اس کے معاشرتی اور تمدنی جغرافیہ سے رہا کرتا ہے۔ اور جس کے بغیر شاعری اور قاری کے درمیان بہت کم رابطہ قائم ہوتا ہے۔

غالب احمد کے مجموعے "رات گمنام" کی دو نظمیں "میرا اس کا گیت" اور "دہلیز" خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ایک تو اس اعتبار سے کہ ان نظموں میں "من و تو" اور میں اور وہ کا رشتہ ظاہر ہوتا ہے اور دوسرے اس اعتبار سے کہ تو اور وہ کے رابطے سے ضمیر متکلم اپنی دریافت کرتی ہے اور اس سوال کا جواب مہیا کرتی ہے کہ میں کون ہوں ؟ وزیر آغا کی نظم "کائنات کے ابدی مظاہر" کے حوالے سے اس سوال کا جواب دیتی ہے کہ میں کون ہوں ؟ اور غالب احمد کی نظمیں اپنے تجربے کی ساخت سے اس سوال کا جواب حاصل کرتی ہیں۔ غالب احمد کی نظم میرا اس کا گیت، جس ضمیر غائب سے خطاب کرتا ہے۔ اس کی شخصیت میں ایک اجتماعی کردار ہے جو ذمی حوالے سے بھی اپنا تشخص واضح کرتا ہے۔ اس نظم کی ابتدا زندگی کے ان ایام کے ضائع چلے جانے کے احساس سے ہوتی ہے جو ہر شخص کی عمر میں داخل ہوتے ہیں اور پھر کسی بار آوری کے بغیر چھن جاتے ہیں زندگی کے ایسے رویے سے انسان تنہا ہو جاتا ہے اور اسے زندگی کی ویرانی اکیلے پن کی تلخی سے روشناس کرتی ہے۔ اس نظم کا یہ اقتباس قابلِ غور ہے۔

گئی ہے۔ اس امر سے قطع نظر کہ نثری نظم پر کیا اعتراض کئے جا سکتے ہیں اور اسے کہاں تک سنجیدگی کے ساتھ قبول کیا جا سکتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ نثری نظم ایک ایسے ادبی ماحول میں ظاہر ہوئی ہے جہاں افسانہ، ناول اور جرنلزم کا اپنے قاری کے ساتھ براہِ راست رشتہ قائم ہے۔ اور ایک اعتبار سے ہمارا اپنا زمانہ بھی نثر کا زمانہ بن چکا ہے۔ اور ہمارے رویے بھی عقل و خرد کی رہنمائی میں کام کرنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ ادب کے سنجیدہ طالب علموں کا کہنا ہے کہ ہم ایک عمرانی تصور کے طور پر شاعری کے عہد سے باہر آ چکے ہیں اور ایک ایسی دنیا میں جی رہے ہیں جو سائنس، اکنامکس اور ٹیکنالوجی کی دنیا ہے۔ ایسے فکری ماحول میں نثری نظام روایتی قیود سے آزادی حاصل کر کے شاعری کی دریافت کے رجحان کی نمائندگی کرتی ہے اور لفظوں کے باطن سے شاعری کو اخذ کرنے کی سعی کرتی ہے۔ نثری نظم انسان کی شعری صلاحیتوں کو لفظوں میں پہچاننے کی ایک تخلیقی کوشش ہے۔ گو اس تخلیقی عمل میں اسے متعدد دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ تاہم نثری نظم کے رجحان کو قابلِ قدر قرار دیا جا سکتا ہے کہ اس ذریعہ اظہار کی مدد سے انسانی تخلیقی ذہن اس شاعری کی پہچان کر رہا ہے گا۔ جو ہمارے ماحول سے بتدریج گم ہو رہی ہے۔

پچھلے بیس برسوں کے دوران اردو نظم میں تصوف کا رجحان بھی ظاہر ہوا ہے۔ اور یہ رجحان اس انسانی فکر کا منطقی نتیجہ تھا جو انسان کو معاشرتی اور تمدنی جغرافیے کا باشندہ تصور کرتی تھی۔ اور اسے تنہا اور بے گھر خیال کرتی تھی۔ تصوف کے اس رجحان نے جہاں راشد کو اس کے آخری دور میں متاثر کیا وہیں اس نے تصوف کی زبان کو علم الشعر میں رواج دیا ہے۔ اور انسان کے قلبی اور باطنی رشتے کو اشیاء کا مظہر قرار دیا ہے۔ شاعری میں تصوف کی اصطلاحوں نے انسان کے معاشرتی اور تمدنی جغرافیے کو انسان کی بنیادی صورتحال سے آگاہ کیا ہے۔ اور انسان کے مخلوق ہونے کی حیثیت کو شعری واردات اور تجربے میں شامل کیا ہے۔

اردو نظم کے رجحانات کی وضاحت کے لئے میں تین کتابوں کا مختصر ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ جو پچھلے دو تین برسوں کے دوران شائع ہوئی ہیں ان میں وزیر آغا کی کتاب "آدھی صدی کے بعد"، غالب احمد کی "راحت گمنام" اور کشور ناہید کی کتاب "ملامتوں کے درمیان" شامل ہیں۔ "آدھی صدی کے بعد" وزیر آغا کی طویل نظم ہے جس میں شاعر پچھلے پچاس برسوں پر پھیلے ہوئے زمانے کو اپنی یادداشتوں اور فکری رویوں کے حوالے سے سمجھنے کی خواہش کرتا ہے۔ یہ نظم ماضی کے اندر سفر کرتی ہے۔ اور اس طرح ایک انسانی زندگی کے دائرہ عمر میں ان نشانات کو واضح کرتی ہے جو انسانی زندگی کو اس کی قدر و قیمت دیتے ہیں۔ یہ نظم بچپن، نوعمری اور جوانی

"وہی فاصلے درد کے، ——"

ہم نے ہجرت بھی کی،

مگر اپنا ملک فلسطین —— نزدیک آیا نہیں۔

وہ جنت کہ تھا جس کا وعدہ —— وہ نظروں سے اوجھل رہی۔

اس کا موہوم نقشہ بھی باقی نہیں۔

انسان کی اس تنہائی کو فلسفہ سہارا دیتا ہے۔ اور انسانی حکمت کے اس تجربے کی طرف اشارا کرتا ہے جو سقراط کے حوالے سے انسانی تاریخ میں ظاہر ہوا تھا۔ غالب احمد کی یہ نظم تنہائی کے تجربے کو موت کے ساتھ مربوط کرتی ہے اور موت کو زندگی کے سفر میں شامل کرتی ہے۔ اس نظم کی داخلی منطق موت کو نفس مطمئنہ کا مظہر قرار دیتی ہے۔ اور اس سچائی کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ جب تک موت کو زندگی میں تبدیل نہیں کیا جاتا، ہماری تہذیب کا نیا "ابن آدم" ظاہر نہیں ہو سکتا۔ غالب احمد کے اس مجموعے میں ضمیر مخاطب (تو) انسان کے داخلی / باطنی اور قلبی احساس مسرت کا ضامن ہے۔ اور جب تک انسان اس ضمیر کی دریافت نہیں کرتا اسے وہ خوشی میسر نہیں آتی جو انسان کے لئے جینا ممکن کرتی ہے۔ اس مجموعے کی نظم دہلیز میں بھی ایسے ہی انسانی دوراہے کا تذکرہ ہے۔ یہ نظم اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ جب تک انسان حیران ہونا نہیں سیکھتا اسے پرندوں اور ستاروں کی معرفت بھی حاصل نہیں ہوتی۔ زندگی کے آشوب میں حیرت کے اصول کو شامل کرنا انسان کو اس کی صورت حال میں بچانے کے مترادف ہے۔ یہ نظم الفاظ کے پردوں (حجابات) کو حائل ہونے سے روکنے کی دعوت دیتی ہے اور بتاتی ہے کہ جب تک حیرت لفظوں کے پرے نہیں دیکھتی حقائق کا کشف بھی ممکن نہیں ہو سکتا کیونکہ الفاظ معانی کو پوشیدہ رکھتے ہیں۔ اور انسانی کا کام معانی کو حاصل کرنے کا ہے اور اسی لئے انسان غم واندوہ کا شکار ہے کہ اس کے اردگرد الفاظ نے محاصرہ کر رکھا ہے۔ لفظوں کے پرے جو دنیا بستی ہے اس کا ادراک انسان کا مقدر ہے۔ اور جو شخص اس دنیا سے کوئی رابطہ نہیں رکھتا اس کی زندگی بے معنی اور بے کار گزر جاتی ہے اور اس کا آشوب کبھی دور نہیں ہوتا۔ اس مجموعے کی یہ نظم ایک نئے زمانے کی تعمیر کا ذکر کرتی ہے۔ اور وہ زمانہ بھی تعمیر ہو سکے گا جب انسان لفظوں کے حجابات کو دور کرکے عالم معانی سے روشناس ہوگا لفظوں کے پرے حاضر و موجود کے ماوراء زمانے کے چاپ کے عقب میں جو دنیا پوشیدہ ہے اس دنیا کی شناسائی انسان کی تنہائی کو دور کر سکتی ہے اور ایک نئے زمانے کی خوشخبری دے سکتی ہے۔

جن دو شاعروں کا میں نے اب تک ذکر کیا ہے ان کی شعری دنیا افق منظر کے ساتھ ساتھ ارتفاعی منظر کی نشاندہی بھی کرتی ہے اردو نظم اور ہمارے نثری ادب میں ایک نمایاں فرق اس رجحان کے ساتھ ظاہر ہوا ہے کہ اردو نظم انسان کے عمودی (روحانی / باطنی) سفر کو نمایاں کرتی ہے۔ اور یوں انسان کے بچائے جانے کی امید راسخ کرتی ہے۔ اردو نظم کا ایسا فکری رجحان اس فکری عمل کا لازمی نتیجہ ہے جو قیام پاکستان کے بعد نئی نظم کے ضمن میں سامنے آیا تھا۔

کشور ناہید کا مجموعہ "ملامتوں کے درمیان" انسان کی اس "انا" کی روداد ہے۔ جو زندگی کے ساتھ اپنا بامعنی رشتہ قائم کرنا چاہتی ہے مگر ایسا رشتہ قائم کرتے وقت "انا" کی شکست و ریخت کو قبول نہیں کرتی۔ انا کی ایسی خود مختاری زندگی کے جانے پہچانے سفر میں دشواریاں "دکھ" اور اذیت ناکی کو پیدا کرتی ہے اور انسان اپنی اس "انا" (احساس ذات) کے ساتھ تنہا رہ جاتا ہے اور بے مزورت زندگی کے منظر سے محو ہو جاتا ہے۔ کشور ناہید کی نظموں کے مناظر انسان کی اس "انا کے" کربناک سفر کو ظاہر کرتے ہوئے اس سوال کو مرتب کرتے ہیں کہ انسان کے احساس ذات (انا) کا سفر کربناک کیوں ہے" یہ مجموعہ اس کربناکی کا سبب محبت کے جذبے کی کم مائیگی قرار دیتا ہے۔ اور اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ جب تک انسان محبت کے اصول کو اصول زیست کے طور پر تسلیم نہیں کرتا انسان کی انا ماحول کے جبر و قہر سے آزاد نہیں ہو سکتی۔ کشور ناہید کا مجموعہ انسان کے ارتفاعی سفر کو محبت کے اصول میں شامل کر کے زمین پر ایک بہتر دنیا کی آرزو کرتا ہے۔

-۹-

میں نے اب تک اردو نظم کے جن رجحانات کا ذکر کیا ہے ان سے اردو نظم کے مختلف رویے ظاہر ہوئے ہیں۔ تاہم یہ بات بھی ایک حد تک واضح ہوئی ہے کہ اردو نظم ایک اعتبار سے ہمارے فکری سفر کی تخلیقی دستاویز بن چکی ہے۔ اردو نظم ذہن و قلب کی دریافت کرتی ہے اور اس کا ایسا رجحان ہمارے دور کے غور و فکر سے مرتب ہوا ہے حقیقت یہ ہے کہ اردو نظم اپنے رجحانات کے پیش نظر وہ رول ادا کر رہی ہے جو فلسفہ ادا کرتا ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو یہ بات بھی غلط نہ ہوگی کہ اردو نظم کے رجحانات کی نشاندہی سے جو فکری اور تخلیقی تشخص ابھرتا ہے اس میں زندگی کو سمجھنے پانے اور مسخر کرنے کی بے پناہ قوت محسوس ہوتی ہے۔ اردو نظم ہمارے باطن کو بے نقاب کرتی ہے اور ان آرزوؤں کو اپنے منظر میں شامل کرتی ہے جن سے تاریخ میں انسانوں نے نئی دنیائیں دریافت کی ہیں اپنی قومی سرگزشت میں اچھے اور بہتر زمانے کی تعبیر کی ہے

اس ضمن میں ایک ایسے ذہنی رجحان کا تذکرہ بھی ضروری ہے جو انسانی یادداشت کو اپنا موضوع بناتا ہے یادداشتوں کا تذکرہ وزیر آغا کی نظم کے سلسلے میں کیا گیا ہے مگر جن یادداشتوں کو موضوع کے طور پر استعمال کرنے کا رجحان صلاح الدین محمود کی نظموں میں ظاہر ہوا ہے وہ یادداشتیں انسان کے باطن کے اندر سفر کرنے سے آشکار ہوتی ہیں۔ اردو نظم کے اس رجحان سے یادداشتیں اپنی دلآویز صورتوں کے ساتھ نمایاں ہوتی ہیں۔ یادداشتوں کے ایسے شعری رجحان کو انفرادی اور اجتماعی دائرہ کار میں استعمال کرنے سے ماضی کے ساتھ زمانہ حال میں ایک نیا تعلق ظاہر ہو سکتا ہے۔ اور ایسا رجحان ان ڈراؤنے خوابوں کو شعری منظرنامے سے حذف بھی کر سکتا ہے۔ جو معاشرتی اور تمدنی ماحول کے غیر متوازن رابطوں سے پیدا ہوتے ہیں اور شاعری کو اس کے اصل تاثر سے محروم کرتے ہیں۔

- ۱۱ -

اردو نظم کے جدید رجحانات کا تذکرہ بنیادی طور پر فکری نوعیت کا ہے اور میں نے فکری اور موضوعاتی حوالوں سے جدید رجحانات کی سرسری نشاندہی کی ہے۔ ان رجحانات میں نظم کے اسلوب کا مسئلہ بھی بہت حد تک اہم ہے مگر میرے خیال میں نظم کا اسلوب فکری اور موضوعاتی تقاضوں ہی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اور اس اعتبار سے موضوع اور فکر کے بدلتے ہوئے سلسلوں کے سبب نظم کی بناوٹ اور ساخت میں تبدیلی بھی ناگزیر ہے۔ اور چونکہ نظم اپنے قاری کے ذریعے معاشرے اور تہذیب کے ساتھ ہمکلام ہوتی ہے اس لئے نظم کے صرف وہی رجحانات ہی قابل ذکر ہیں جو اس رشتے کو پیدا کرتے ہیں۔ اور ان رشتوں کا تعلق فکر اور موضوع ہی سے قائم ہوتا ہے۔
پچھلے چالیس برس کے فاصلے سے اردو نظم کو دیکھتے ہوئے اس امر کا گہرا احساس ہوتا ہے کہ وہ نظم جو عہد اقبال کے بعد ظاہر ہوئی تھی اور جس کی فکری اساس انسانیاتی اور معاشرتی و تمدنی تھی وہ نظم اس لمبے عرصے میں، اور بدلتے ہوئے فکری تقاضوں کے پیش نظر ایک نئی نظم بن کر رونما ہوئی ہے اور اس کی ذمہ داریوں میں انسان کو اس کی صورتحال میں بچانے کی ذمہ داری بھی شامل ہو چکی ہے۔ اس موقع پر یہ کہنا بھی غیر مناسب نہ ہوگا کہ اردو نظم کے جدید رجحانات نے نظم کو ہمارے تہذیبی باطن کے قریب تر لانے میں بڑی مدد دی ہے اور تاریخی اعتبار سے وہ فکری خلا اب باقی نہیں رہا جو عہد اقبال کے فوراً بعد جدید نظم کی صورت میں ظاہر ہوا تھا۔ اردو نظم ہماری تہذیبی سرشت کی مربوط تاریخی اور فکری روداد بن کر ہماری مرکزی تخلیقی روایت بن

یہ چکی ہے اور ہمارے زمانے میں اس کی صدا ابھی بدل چکی ہے ۔ اردو نظم کے رجحانات نے ہمیں کس تجربے سے او
فکر کی کن صورتوں سے آشنا کیا ہے اس کی نشاندہی کے لئے میں ریاض مجید کی نظم کا اقتباس دیتا ہوں ۔

"شب و روز کی ساری اچھی دعائیں تیرے واسطے ہیں"

تمام اچھے الفاظ

سب اچھی باتیں (جو میرے قلم کی پہنچ میں ہیں اور وہ

جو میرے قلم کی پہنچ میں نہیں ہیں)

تیرے ہی لئے ہیں

یہ تو ہی تو ہے جس کی خاطر مجھے یوں جگر خون کرنے کی

نعمت ملی ہے !

تیرا نام لکھتا ہوں ، فرطِ عقیدت سے اپنا قلم چومتا ہوں ۔

میں خوش بخت ہوں ۔

کتنی تسکین وہ بات ہے تیرے واسطے ہی قلم کو زبان

اور زبان کو ان اظہار کی رحمتوں سے نوازا گیا ہے

نئی نظم کی باتیں

رشید امجد

گذشتہ دس سالوں میں اردو نظم نے کئی موڑ کاٹے ہیں۔

نظم جو اس سے پہلے شعوری طور پر خارج سے منسلک تھی۔ کائنات کی وسعتوں کو سمیٹتی ہوئی شاعر کی ذات میں اتر گئی اور احساسات و جذبات کی آگ میں کندن ہو کر باہر نکلی لیکن سو سال کا بن باس گزارنے کے بعد بھی وہ کافی عرصہ تک سیتا سے محروم رہی۔

یہ دس سال سیاسی اور فکری سطح پر انتشار کے بڑے بڑے دائرے بناتے ہیں جن میں فنکار بھی دوسرے افراد کی طرح عدم تحفظ کی زد میں ہے۔ اخلاق، سیاسی اور سماجی روایات کی ٹوٹ پھوٹ نے داخلی اور خارجی طور پر بے دلی اور مایوسی کو جنم دیا ہے شاعر کا داخلی گلشن خزاں زدہ باغ میں تبدیل ہو گیا ہے جس میں بلبل اور کوئل کی جگہ الّو اور چمگادڑیں چیختی ہیں۔ یہ چیخیں شاعر کے دل سے نکلتی ہیں اور نئی نظم انہی ریزہ ریزہ تمناؤں سے عبارت ہے وہ خلاؤں میں آوازیں دیتا ہے لیکن اس کی آواز دیواروں سے ٹکرا کر بازگشت پیدا کرنے کی بجائے نم آلود دیواروں میں جذب ہو کر رہ جاتی ہے نظم گو یہ سمجھتا ہے کہ میری آواز میں مردانگی اور جوش نہیں اور یہیں سے اس پر احساس کمتری کا وہ لمحہ وارد ہوتا ہے جس سے اس کے لہجے میں جھنجھلاہٹ اور تیزی آ جاتی ہے۔ وہ تلوار کی نوک پر سفر کرتا ہے کہ اسے تیز، بال سے باریک پل صراط سے گزرنا ہے جس کے نیچے اژدھے شعلے تڑپ رہے ہیں۔ اس کا ہر لمحہ اسی کرب کی امانت ہے کہ خوف کے سائے اس کے گرد منڈلا رہے ہیں اور وہ کسی وقت بھی شعلوں پر گرنے والا ہے لیکن سفر یہیں ختم نہیں ہوتا وہ جب اس پل صراط سے گزر کر جنت میں داخل ہوتا ہے تو وہاں بھی اسے یہی ہولناکی نظر آتی ہے۔ حوریں صلیبوں پر ٹنگی ہوئی ہیں اور ان کے مقدس پیرہن ان کے قدموں میں پڑے ہیں۔ آب کوثر میں زہر کی آمیزش ہے۔ دودھ کی طرح اُجلے اجالوں میں نفرت کی کالک گھلی ہوئی ہے اور چہچہانے والے پرندوں کے لب سلے ہوئے ہیں۔ ایک خوف، ایک انجانا ڈر دبے پاؤں چاروں طرف پھر رہا ہے روشنی ہے بھی تو تاریکی کی طرح کمبل کی بکل مارے شکار کی تلاش میں خارج سے ذات کا یہ سفر المناکیوں کی وہ داستان ہے جو

میرے نزدیک نئی نظم کا بنیادی تنازع ہے۔

ایک دور کی دوسرے دور سے علیحدگی کے ساتھ ہی نئی نظم بھی پرانی نظم سے اپنے رشتہ کے خاتمے کا اعلان کرتی ہے۔ اخلاقی، سیاسی اور مذہبی شعبوں میں بتدریج جو تبدیلیاں ہوئی ہیں ان کا اثر ہمارے ادب پر بھی ہوا ہے۔ مجھے معلوم نہیں میرے پڑوس میں کون رہتا ہے۔ اس کے مسائل کیا ہیں کہ میں اپنے مسئلوں میں الجھا ہوا ہوں۔ میں اور میرا سارا دور فرد کے المیہ کی زد میں ہے۔ نئے انسان کا سب سے اذیت ناک پہلو یہ ہے کہ اسے یہ احساس کھائے جا رہا ہے کہ اس کے اندر والے اور باہر والے انسان میں فاصلے بڑھ رہے ہیں سو وہ ہر وقت اسی کربناک کشمکش میں مبتلا رہتا ہے کہ ان فاصلوں کو کس طرح کم کیا جائے۔ فضا کے دائرے سمٹتے جا رہے ہیں اور ہم بھاگ کر اپنی ہی ذات میں دفن ہو رہے ہیں۔ کتابیں، علم اور روشنی کا مینار بن کر راستہ دکھاتی ہیں لیکن یہی کتابیں اور ان سے حاصل کیا ہوا علم ہمارا عذاب ہے۔ کتاب خود صلیب ہے اور پڑھنے والا خود کو اس پر لٹکا ہوا محسوس کرتا ہے لیکن اس کے منہ سے "ایلی! ایلی! لِمَا سَبَقْتَنِیْ" نہیں نکلتا کہ اس کے ذہنی اُفق پر ایسی کوئی کرن ہے جو خود نئے دور کی اتھاہ تاریکیوں سے دست و گریباں ہے۔ مسیح نے صلیب پر لٹک کر بھی یہ الفاظ کہہ کر سکون حاصل کر لیا تھا لیکن نئے نظم گو کی بیاض میں ایسا کوئی لفظ نہیں یہی دکھ، صلیب پر نہ ہوتے ہوئے بھی صلیب کا عذاب نئی نظم کا بنیادی المیہ ہے۔

خیال اور مواد کی بنیادی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ نئی نظم نے اپنی ہیئت اور اسلوب و لہجہ کے اعتبار سے بھی نئے پن کی طرف سفر جاری رکھا ہے۔ جب بھی کوئی صنف نئے پن سے دوچار ہوتی ہے تو اس کا سب سے پہلا اثر ہیئت پر پڑتا ہے۔ پرانی نظم کی ہیئت پر ایک قسم کا سکوت اور جمود طاری ہو گیا تھا۔ نئے نظم گو کے بنیادی کرب نے اس ہیئت میں سمانے سے انکار کر دیا چنانچہ خیال کے نئے افق کے ساتھ ساتھ ہیئت میں بھی نیا پن آتا گیا۔ جوش، قاسمی، فیض اور ساحر وغیرہ کی نظموں کو سامنے رکھ کر آفتاب اقبال شمیم کی یہ نظم دیکھئے جس میں ہیئت کا نیا پن فوراً توجہ مبذول کراتا ہے۔

اس نے دیکھا
وہ اکیلا اپنی آنکھوں کی عدالت میں
کھڑا تھا
بے کشش اوقات میں بانٹی ہوئی صدیاں
کسی جلّاد کے قدموں کی آوازیں مسلسل
سُن رہی تھیں

آنے والے موسموں کے نوحہ گر دت سے
اپنی بے بسی کا زہر پی کر
مر چکے تھے
اس نے چاہا
بند کمرے کی سلاخیں توڑ کر باہر نکل جائے
مگر شاخوں سے مرجھائے ہوئے پتوں کی صورت
ہاتھ اس کے بازوؤں سے
گر چکے تھے

(دکھایا کا کرب" ــــ آفتاب اقبال شمیم)

ہیئت کے اس نئے پن میں اسلوب اور لہجہ کا نیا پن بھی شامل ہے۔ جہاں تک نئی نظم میں اسلوب کا تعلق ہے تین مختلف لہریں نظر آتی ہیں۔ جیلانی کامران، وزیر آغا اور افتخار جالب کے یہاں یہ تینوں لہریں الگ الگ ہیں۔ اسلوب کی یہ تینوں لہریں مختلف زاویے بناتی ہوئی نئی نظم کی تثلیث مکمل کرتی ہیں۔ جیلانی کامران کے یہاں اس کی جہت مفہوم کے پرانے پیراہنوں کو ترک کر کے عام فہم لفظوں کے استعمال کی صورت میں سامنے آتی ہے۔

میری بہنیں خوشبو بن کر بستی بستی مہکیں!
چڑیاں بن کر موسم موسم
ٹہنی ٹہنی چہکیں!

سارے بھائی سب شہزادے
بچے بوڑھے
گھوڑے والے اور پیادے
اچھی رُت کا میوہ بن کر
ڈالی ڈالی لہکیں!

میں پردیس کا تحفہ لایا ان دیکھا انجانا

دجلے اور فرات کا پانی
جہلم شہر کی باقر خانی
کڑوے تیل کی لَو میں لکھا
بے معنی افسانہ!
دیکھو مشہد کا دروازہ
چار منارے، پانچ دریچے
نہر کے دونوں جانب پریاں
دیکھو ایفارس کے باغیچے

ریل کا جنکشن، حال اور ماضی
پُل پر میں اور نیچے پانی
دائم نیلی چھت کا مالک
باقی ہر شے آنی جانی!

بگلا، مور کی دُلہن لایا
اب کے سال تماشا ہوگا
اک تھالی میں پیڑ اُگے گا
ہر گام شناسا ہوگا ــــ!

(”تماشے والا“ ــ جیلانی کامران)

اس نظم کو پڑھ کر سب سے پہلا احساس اس فقیر کی شکل میں ابھرتا ہے جو ہاتھ میں پہنے لوہے کے کڑے پر ڈنڈا مارتے ہوئے گیت گاتا پھرتا ہے۔ صوتی اثرات کے اعتبار سے جیلانی کامران کے یہاں بنجاروں اور گڑوا بجانے والے فقیروں کا سا لہجہ محسوس ہوتا ہے۔ ان کے اسلوب پر پنجابی کے لوک گیت اور کلاسیکل نظموں کا گہرا اثر ہے وہ کسی حد تک وارث شاہ اور دوسرے صوفی شعراء سے بھی متاثر نظر آتے ہیں۔ بعض اوقات ان کی نظموں میں پنجابی لہجہ بھی جھلکنے

لگتاہے۔ اسلوب کے اعتبار سے جو شاعر ان سے متاثر ہوئے ہیں ان میں کمار پاشی، عادل منصوری، زاہد ڈار، محمد علوی، فاروق حسن، ریاض مجید اور سرور کامران وغیرہ شامل ہیں۔

جیلانی کامران کے برعکس وزیر آغا کے یہاں اسلوب کی لہر گہری علامتوں کے ساتھ تہذیبی پس منظر سے جنم لیتی ہے ان کے یہاں نسبتاً ہندی لفظوں کے استعمال کا جذبہ زیادہ ہے۔ "ملاقات" میں اس کی جہت دیکھئے۔

پون چلی

اور شب کی کنواری گھاس کے آنسو بکھر گئے

نرم ملائم آنچل پر شبنم کے موتی لرز گئے

سبز گپھا میں، گم سم بیٹھے

پھول ایسے نازک پنچھی کے

پنکھ سنہری ڈول گئے!

پون چلی

کچھ چھوئے ہوئے خود سے لجاتی

ہر کھٹکے پر رک سی جاتی

ننگے پاؤں، شب کی کنواری ـــــ گھاس پہ چلتی

پیڑ کے نیچے آن رکی

پیڑ کے نیچے

تنہائی کی گھور گپھا میں تم بیٹھے تھے

تھکی تھکی پلکوں سے تمہاری

اوس کے موتی چھلکے تھے

پون کی ـــــ سب بکھر گئے ـــــ!

("ملاقات" ـــــ وزیر آغا)

وزیر آغا کے یہاں دیہات جذباتی خام مواد کا کام کرتے ہیں چنانچہ ان کے یہاں دیہات کے متعلقات علامت

بن کر اسلوب کی تکمیل کرتے ہیں۔ جیلانی کامران کے یہاں جس تیز اونچے لہجہ کی موسیقی ابھرتی ہے اس کے برعکس وزیر آغا کے یہاں پرسکون اور دھیمے پن کا احساس ہوتا ہے ان کا بنیادی امیج بھی ایک قلندر کا بنتا ہے لیکن اس کے قلندر کے ہاتھ میں کرتا اور ڈنڈا نہیں وہ صرف زیرِ لب گنگناتا اور چیزوں سے محظوظ ہوتا ہے اس مناسبت سے ٹھہراؤ ان کے اسلوب کا بنیادی پتھر ہے جس سے ہم آہنگ ہونے کے لئے جیلانی کامران کے برعکس ٹھہر ٹھہر اور سوچ سوچ کر چلنا پڑتا ہے۔

اسلوبی طور پر وزیر آغا سے متاثر ہونے والوں میں بلراج کومل، راج نرائن راز، اعجاز فاروقی اور اعجاز راہی وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔

اسلوب کی تیسری لہر افتخار جالب کے یہاں نظر آتی ہے جسے ان کے وسیلے سے کئی شاعروں نے اپنایا ہے۔ اس اسلوب کے ڈانڈے میراجی کی نظم "جاتری" سے جا ملتے ہیں۔ میراجی کی نظموں میں یہ نظم اسلوب کے اعتبار سے بالکل علیحدہ ہی نظر آتی ہے۔ اسی انداز کو قدرے مختلف لہجہ کے ساتھ افتخار جالب نے اختیار کیا ہے۔ میراجی کی نظم "جاتری" میں یہ رنگ یوں ہے۔

> ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا، دیر سے دیکھتا ہوں یونہی رات اس کی گزر جائے گی۔
> میں کھڑا ہوں یہاں کس لئے ۔ مجھ کو کیا کام ہے۔ یاد آتا نہیں۔ یاد بھی ٹمٹماتا ہوا اک دیا
> بن گئی ہے۔ جس کی رکتی ہوئی اور جھجکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ ہے۔ مگر میرے کانوں
> نے کیسے اسے سن لیا ـــــ ایک آندھی چلی، چل کے مٹ بھی گئی۔ آج تک میرے
> کانوں میں موجود ہے سائیں سائیں مچلتی ہوئی اور ابلتی ہوئی پھیلتی پھیلتی ـــــ
> دیر سے میں کھڑا ہوں یہاں، ایک، آیا، گیا، دوسرا آئے گا۔ رات اس کی گزر جائے گی
> ایک ہنگامہ برپا ہے، دیکھیں جدھر آ رہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے اور ٹہلتے ہوئے
> اور رکتے ہوئے، پھر سے بڑھتے ہوئے لپکتے ہوئے، آ رہے جا رہے ہیں ادھر سے
> اُدھر اور اُدھر سے اِدھر ـــــ جیسے دل میں میرے دھیان کی لہر سے ایک
> طوفان ہے ویسے آنکھیں مری، دیکھتی ہی چلی جا رہی ہیں کہ اک ٹمٹماتے دیئے کی کرن
> زندگی کو پھسلتے ہوئے اور گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کئے جا رہی ہے، ا ب مجھے
> دھیان آتا ہے اب تیرگی اک اجالا بنی ہے، مگر اس اجالے میں رستی چلی جا رہی
> ہیں، وہ امرت کی بوندیں جنہیں میں ہتھیلی پہ اپنی سنبھالے رہا ہوں ہتھیلی مگر ٹمٹماتا

ہوا اک دیا بن گئی تھی، پلک سے اُجالا ہوا، تو گری، پھر اندھیرا سا چھانے لگا"

("جاتری" ـــــ میراجی)

میراجی کا یہ اسلوب افتخار جالب کے یہاں مستقل صورت میں اپنا ردِ عمل پیدا کرتا ہے مثال کے طور پر افتخار جالب کی کوئی سی بھی نظم لیجئے :-

"دھوپ نے سائے پھونک دیئے ہیں، دیواریں تنہائی کا چہرہ ہیں ایسا کوئی نہیں ہے
جو اپنی روح سلگتی دیکھے، نازک پردوں سے باہر آئے! میری حرمت کی چاک
گریبانی کی گرم بہاریں جانے۔
میں نے صدہا سالوں میں پوشیدہ تن کو میلا کر کے عریاں کر ڈالا ہے
شب کا نور بکھر آیا ہے، سورج جاگ پڑا ہے۔ سارے سائے خاک ہوئے ہیں
اور بدن آلائش سے آلود نہیں۔ دیواریں ہیں، دیواریں، جو تنہائی کا چہرہ ہیں۔ میں
اس چہرے کو روزِ ازل سے ڈھونڈ رہا ہوں۔ میری کوئی راہ نہیں ہے، ساری
راہیں میری ہیں۔ میں سرگشتہ ہوں! خوابوں کے محمل میں ہفت سماوات اور زمین
لے کر چلتا ہوں، لیکن دیکھ نہیں سکتا ہوں ـــــ میرا تو گھر بار نہیں ہے
آنے والے آئیں گے تو خواب رہیں، تقدیر نہیں۔ تقدیر زدہ تاریکی میں گم سائے!
میں چھونے آؤں تو دیواریں نکلیں ـــــ دیواریں جو تنہائی کا چہرہ ہیں! ایسے
میں گھر مل جائے، محمل چھن جائے، حیف مقدر، روز و شب نے گھیرا ہے، راہ نہیں
ہے! لیکن میں سرگشتہ ہوں، ڈھلتی شام روانہ ہو کر، صبح سویرے واپس آؤں
اپنا نام سناؤں اور خوشی کا لاڑ پاؤں۔ اور خوشی سے مر جاؤں"

("تنہائی کا چہرہ" ـــــ افتخار جالب)

افتخار جالب کے یہاں الجھاؤ اور ابہام غیر ضروری حد تک بڑھ جاتا ہے۔ وہ جا بجا بوجھل سرد ترکیبوں کا استعمال کرتے ہیں۔ یہ ترکیبیں فارسی اور عربی زدہ ہونے کی وجہ سے مفہوم میں خواہ مخواہ کی الجھن پیدا کرتی ہیں۔ افتخار جالب کا یہ اثر انیس احسن۔ عباس اطہر، نسیم بخاری۔ سلیم الرحمن۔ اسد محمد خاں۔ راحت نسیم ملک اور انیس ناگی وغیرہ کے یہاں بھی ابلاغ کے مسئلہ کو جنم دیتا ہے۔

اسلوب کے پہلو بہ پہلو فکری سطح پر بھی نئی نظم یہی تثلیث قائم کرتی ہے۔ جیلانی کامران عربی عجمی اور وزیر آغا تہذیبی ثقافتی روایت کے پس منظر میں ادب کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں جبکہ افتخار جالب کے یہاں شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ فکری طور پر وزیر آغا اور جیلانی کامران اپنی شاعری میں خود کو DECLASS کرتے ہیں لیکن افتخار جالب کی شاعری میں بورژوایت کا شدید احساس ابھرتا ہے۔

جیلانی کامران کا مرکزی کردار وہ آوارہ گرد فقیر ہے جو ڈنڈے سے کڑا بجاتے اردگرد کی اشیاء کا حظ اٹھاتے کسی نامعلوم منزل کی طرف سفر کر رہا ہے۔ یہ کردار فلسفہ سے ہٹ کر چیزوں کو ان کے مذہبی پس منظر میں دیکھنا چاہتا ہے چنانچہ اس اثر سے جیلانی کامران کے یہاں ایک مخصوص قوم کی معاشرتی جھلک ابھرتی ہے لیکن یہ جھلک فکری اور فلسفی ہونے سے زیادہ اشیاء کے ساتھ جذباتی وابستگی کا اظہار ہے۔ یہ مسافر چیزوں کی ماہیت کے بارے میں غور و فکر کرنے کی بجائے ان کی جذباتی موجودگی اور رشتوں کو اہمیت دیتا ہے۔

وزیر آغا کا بنیادی امیج ایک فلسفی کا ہے یہ فلسفی زندگی اور اشیاء کو اپنے نقطۂ نظر سے دیکھنے کا عادی ہے وہ اردگرد کی چیزوں کو محبت اور تجسس کی نظروں سے دیکھتا ہے اور یہی تجسس اسے اشیاء کی ماہیت کے بارے میں غور و فکر پر مائل کرتا ہے۔ وزیر آغا اشیاء کو ان کے تہذیبی اور ثقافتی حوالے سے دیکھتے ہیں ان کا عقیدہ یہ ہے کہ تاریخ کا مرکزی دھارا تہذیبی شعور ہے۔ انسان اور نام مرتے، پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ خیالات میں بھی تبدیلی آتی رہتی ہے لیکن زمین اور تہذیب غیر فانی ہیں۔ اس لئے ان ہی کے توسط سے انسان کی عظمت قائم رہ سکتی ہے۔ عظیم ادب کی تخلیق بھی اسی پس منظر کے حوالے سے وجود میں آتی ہے۔

وزیر آغا اور جیلانی کامران کے برعکس افتخار جالب کے یہاں کوئی مرکزی فکری نکتہ نہیں ملتا۔ ان کے یہاں فکری احساس بکھرا بکھرا اور فرد فرد ہے۔ اجتماعی لاشعور کی بازیافت، یا شخصیت کے بٹے ہونے کا مسئلہ کسی واضح فکری تسلسل کا اظہار نہیں کرتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان کا مرکزی تنازعہ دور کی ٹوٹ پھوٹ اور متوسط طبقہ کا وہ COMPLEX ہے جو شاعری کا روپ دھار کر بورژوا بن جاتا ہے۔ وزیر آغا کو تہذیبی ثقافتی پس منظر سے اور جیلانی کامران کو عربی عجمی روایت سے جو جذباتی وابستگی ہے اس کے زیر اثر دونوں کے یہاں جذبے کی ایک مثبت سطح وجود میں آتی ہے لیکن افتخار جالب کے یہاں فکری عدم تسلسل کے سبب جذبہ منفی ہو جاتا ہے۔

جیلانی کامران عربی عجمی روایت کے ساتھ ساتھ "استانزے" کے دیباچہ میں استعارے کی نئی تعریف کرتے ہوئے لفظوں کو مفاہیم کے پرانے پیراہنوں سے نجات دلانے اور شاعری کی زبان کو عام فہم بنانے کا سوال اٹھاتے ہیں۔ کہتے ہیں۔

"ہم اپنی نظموں میں جو زبان استعمال کرتے ہیں اس کا ایک مخصوص طرزِ بیان ہے یہ طرزِ بیان مختلف ترکیبوں، استعاروں، محاوروں، الفاظ کی بندشوں اور دوسری لسانی جزئیات سے پیدا ہوتا ہے جسے ایک لمبے عرصہ سے پڑھ پڑھ کر ہم حرف کان جھنجھلا چکے ہیں بلکہ اب تو آنکھیں بھی اور آنکھوں کے ساتھ ہاتھ بھی دیکھ دیکھ کر اور لکھ لکھ کر تھک چکے ہیں۔ شاعر اور شاعری دونوں مردہ لفظوں کا تابوت اٹھائے کبھی دائیں اور کبھی بائیں گزرتے ہیں لیکن نہ تو مردہ لفظوں میں زندگی جاگتی ہے اور نہ ہی شاعر دل کے رستے بدلنے سے کوئی خوشگوار صورت پیدا ہوتی ہے۔"

پرانی نظموں میں لفظوں کو ایک ہی معنی میں بار بار استعمال کرنے سے جو جمود اور رنگ لاپن پیدا ہو گیا تھا جیلانی کامران نے اپنی نظموں کے ذریعے اسے بڑی حد تک دور کرنے کی کوشش کی ہے ان کے یہاں لفظ پرانے پیراہن اتار کر مفہوم کا نیا لباس بدلتے ہیں۔ فارسی کی بوجھل ترکیبوں سے دانستہ گریز کیا ہے بلکہ کئی ترکیبوں کا اردو ترجمہ کر دیا ہے۔ وہ استعارے کی نئی تولیف متعین کرتے ہیں۔ "کرن" ان کا مخصوص استعارہ ہے جسے انہوں نے مختلف SHADES کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

میں تجھ سے کرن لے لوں تو ——— مجھ سے میرا دل لے
دن کی کرن کے سامنے کہتا ہوں اس کا عکس سونپ
کرنیں تو خوشنما بھی ہیں، دوری میں بھی قریب بھی۔

جیلانی کامران شاعری کو عربی عجمی روایت کے ساتھ سمجھنا اور سمجھانا چاہتے ہیں اور اسے وہ ادبی قومیت کا نام دیتے ہیں لیکن یہ ادبی قومیت کیا ہے اور اسے کیسے وجود میں آنا چاہیئے اس کے لئے وہ کوئی واضح اصول مقرر نہیں کرتے۔ سوال یہ ہے کہ دجلہ، فرات کا ذکر کرنے سے کون سی ادبی قومیت وجود میں آئے گی۔ برصغیر کا اپنا ادبی مزاج ہے اور وہ یہاں کی تہذیبی اور علاقائی روایات کے پس منظر ہی میں جنم لے سکتا ہے۔ جیلانی کامران جس ادبی قومیت کا سوال اٹھاتے ہیں وہ عین اسلامک نظریہ ہے جس کے بارے میں علامہ اقبال تفصیلاً لکھ چکے ہیں۔

جیلانی کامران کی تنقیدوں میں تو ضرور ادبی قومیت کا ذکر آتا ہے لیکن ان کی نظموں میں اس کا احساس اتنا نہیں ان کی طویل نظم "ابن نمر" جس کا آغاز ان لائنوں سے ہوتا ہے

آؤ اے دوستو! کہ زمانے کی سرگزشت
اس سے کہیں! جو زندگی دیتا ہے غم کے ساتھ
اس سے کہیں کہ عمر تو فانی ہے! پھر بتا

صدیوں کی کیا غرض ہے شب در روز دم کے ساتھ

اپنی عمر کا تذکرہ کرتے ہیں سب درخت

کہتے ہیں، اس کے گیت تھے فارس کے گل کدے

فارس ——— جہاں خدا کو وہ کہتے ہیں آرمز

اور جس جگہ زمین کی سرخی کو رات کے

تارے عجیب طریق سے دل سونپتے بھی ہیں

اور اختتام ان لائنوں پر ہوتا ہے:

کہتا ہوں ——— آسماں سے سلامت تیرا قیام

کہتا ہوں ——— ہر کرن سے جو دیتی ہے روشنی

اے خوش نما! زمیں کے تختے میں خوب تر

میرے سفر کا مرحلہ تجھ سے ہے قیمتی

کہ خاطر بھی تیری طرح دلفریب ہے

اور تیرے آسماں کے ستارے ہیں دلفریب

اس کے طفیل!

یہ طویل نظم اسلوب، لہجہ اور امیجز (IMAGES) کے تاثر کی وجہ سے نئی نظم کی اچھی مثال ہے لیکن اگر یہ کہا جائے کہ اس سے کسی ادبی قومیت کی نشاندہی ہوتی ہے تو میں اسے ماننے کے لئے تیار نہیں۔ محض فارس، اپنی عمر یا خاطر کے لفظ استعمال کر دینے سے یہ کسی علاقہ قوم یا تہذیب کی عکاس نہیں بن سکتی۔ اگر اسے کسی دوسری زبان میں ترجمہ کر دیا جائے تو بمشکل ہی برصغیر کے ادب سے کوئی تعلق ثابت کیا جا سکے گا۔

جیلانی کامران جس عربی عجمی روایت کے داعی ہیں اس کی آواز اقبال نے پورے زور و شور سے بلند کی تھی۔ فرق صرف اتنا تھا کہ اقبال نے اسے بہت بڑے کینوس پر پھیلا دیا تھا جس کے باعث ان کی آواز میں ایک گمبھیرتا پیدا ہو گئی۔ برعکس اس کے جیلانی کامران کے یہاں اس کا دائرہ مختصر ہونے کے سبب داخلی عنصر نمایاں ہے۔ اس نظریہ کا فکری سہرا تو اقبال ہی کے سر باندھا جائے گا۔ جیلانی کامران کا CREDIT یہ ہے کہ اقبال کی شاعری میں ذات کی نفی کے سبب جو پھیلاؤ اور

آ گیا تھا اسے انھوں نے داخلی ذات کی شمولیت سے کسی حد تک کم کر دیا ہے۔

جیلانی کامران کی بعض نظموں میں جمالیاتی کسک کا شدید احساس ابھرتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے شاعر کے کسی ذہنی گوشہ میں جمال پرستی کا جو جذبہ موجود تھا وہ کسی ڈر یا خوف کے سبب پایۂ تکمیل تک نہ پہنچ سکا اور اب نا آسودہ خواہشوں کے خوابوں کی طرح کسک بن کر خیال کی تہ میں چھپا بیٹھا ہے۔

جیلانی کامران کے برعکس وزیر آغا کے یہاں اشیاء کی وابستگی اپنے تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کے ساتھ ہے وہ زمین اور اس کے خارجی منظر تہذیب کو قومیت کو بنیاد قرار دیتے ہیں۔ کہتے ہیں:

"کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا متقاضی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے جس میں اس زبان اور اس کی شاعری نے جنم لیا ہے لیکن یہ پس منظر کسی سادہ ورق کی طرح ایک ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا بلکہ دو مختلف سطحوں کے امتزاج سے متشکل ہوتا ہے اس کی پہلی سطح دھرتی کی تاریخ کا ایک آئینہ ہے یعنی یہ سطح دھرتی کے اصل باشندوں اور باہر سے آنے والے قبائل کی باہمی آویزش سے اپنے لئے ایک خاص رنگ مستعار لیتی ہے۔ دوسری سطح داخلی اور تہذیبی تصادم کو اجاگر کرتی ہے اور زمین کے اوصاف کے علاوہ آسمان کے اوصاف کو بھی پیش کر دیتی ہے۔ ان سطحوں کے امتزاج ہی سے کسی ملک کا وہ ثقافتی اور تہذیبی پس منظر مرتب ہوتا ہے جو اس زبان اور شاعری پر اپنے گہرے اثرات مرتسم کرتا ہے۔"

وزیر آغا شاعری میں زمین اور آسمان کے امتزاج کی اہمیت واضح کرتے ہوئے پہلی بار ادبی قومیت کا سوال اٹھاتے ہیں۔ ان کی نظموں میں بنیادی چیز تہذیبی شعور کا ادراک ہے جس کے لئے وہ دیہاتی پس منظر کو خام مواد کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ اس پس منظر کی وجہ سے ان کے یہاں زمین سے پیار کا عنصر بھی نمایاں ہوا ہے۔ پرانی نظموں میں اس عنصر کو دانستہ نظر انداز کیا گیا تھا۔ اس سے پرانی نظم یہاں فضا میں معلق ہو کر رہ گئی وہاں مزاجاً بھی ہم سے دور ہوتی گئی۔ میراجی نے پہلی بار اردو نظم کو صلیب سے اتار کر زمین سے ہم آہنگ کیا۔ وزیر آغا سے پہلے ترقی پسندوں نے بھی دیہاتی زندگی کی تفصیل پیش کی تھی لیکن ان کے سامنے اس زندگی کی صرف اوپری تہہ رہی۔ انھوں نے دیہاتوں کی تہذیبی اور ثقافتی نمائندگی کی بجائے وہاں کے معاشی اور سیاسی مسائل کو اہمیت دی جس کے سبب ترقی پسندوں کی تحریروں میں دیہات اور شہر ایک دوسرے میں خلط ملط ہو گئے۔ ان کے یہاں اندرونی پرت کی غیر موجودگی سے یہ الجھاؤ کھلا ہے۔ وزیر آغا نے اسی اندرونی پرت کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اندازہ کر کے اسے اپنی نظموں میں شامل کر کے نظم کو زمین سے ہم آہنگ کیا اور یوں وہ اردو نظم کو نئی جہت عطا کرتے ہیں۔

وزیر آغا کی نظموں کا مرکزی کردار ایسا سیاح ہے جو اس عظیم تہذیبی رشتہ میں دھاگے کی طرح پرویا ہوا ہے۔ وہ اردگرد کی اشیاء سے لطف اندوز ہوتا ہے۔ ان پر غور و فکر کرتا مسلسل آگے بڑھ رہا ہے۔ اس سفر میں وہ کبھی چلچلاتی دھوپ میں پیاس کی شدت سے پسینہ میں تر پانی کی تلاش میں سرگرداں نظر آتا ہے اور کبھی کسی پیپل یا برگد کی چھاؤں میں سوندھی سوندھی گھاس پر لیٹا خوابوں میں مگن، خواب گیر لمحہ ایک نئی دنیا کے دروازے وا کرتا ہے۔ لیکن دوسرے ہی پل یہ خواب گیر لمحہ ایسے موڑ سے گزرتا ہے جہاں سے گیان کی دشوار راہیں شروع ہوتی ہیں اور اس کے ساتھ ہی چیزوں سے لطف اندوز ہوتا سیاح اپنا روپ بدل کر صوفی مفکر بن جاتا ہے اردگرد کی چیزوں سے حظ اٹھانے کی بجائے اب چیزوں کو بکھرتے، ٹوٹتے اور فنا ہوتے دیکھ کر کرب محسوس کرتا ہے۔ کرب یہ لمحہ کا یہ پھیلاؤ سوچ کی اس گھمبیرتا کا احساس دلاتا ہے جو سیاح کے صوفی مفکر بننے تک کے مراحل کے ردعمل کے طور پر وجود میں آتی ہے۔ یہ صوفی مفکر اکائی کرب لمحے سے گزر کر سارے مناظر اور زندگی کو اکائی کی شکل میں دیکھنا چاہتا ہے کہ اکائی ہمیشہ زندہ رہتی ہے لیکن زندگی اور مناظر لحظہ بہ لحظہ موت اور فنا کے دھندلکوں میں گم ہو رہے ہیں بلکہ ہم اپنے ہی ہاتھوں سے انہیں لمحہ بہ لمحہ موت کی طرف دھکیل رہے ہیں — یہی احساس خوف اور سلگنے بن کر اس بنیادی المیہ کا، ہرن کے اژدہے کے منہ میں ہونے کا سبب بن کر اس کرب کی تخلیق کرتا ہے جو وزیر آغا کا مرکزی تنازعہ ہے۔

وزیر آغا کے یہاں انسانی شکست و ریخت کے ڈانڈے تہذیبی المیہ سے جاملتے ہیں۔ وہ زندگی کو ذات کے ابہام کے طلسم سے نکالنا چاہتے ہیں اور اس کا صرف ایک ہی ذریعہ ہے کہ تہذیبی رشتوں کو ازسرِ نو استوار کیا جائے۔ وہ تہذیب اور زمین کو غیر فانونی مانتے ہیں اور انسانی ارتقا اور عظمت کو ان کے توسط سے زندہ رکھنا چاہتے ہیں۔ وہ عظیم ادب کی تخلیق کے لئے زمینی اور آسمانی ملاپ کو ضروری خیال کرتے ہیں اور اس کے لئے دو بنیادی استعارے "پیڑ اور پوپھٹنا" استعمال کرتے ہیں۔

فنی طور پر وزیر آغا کی نظمیں روایت سے وابستگی کا اعلان کرتی ہیں۔ ان کے تکنیکی ڈھانچے کا جائزہ لیا جائے تو وہ مثلث کی طرح ہیں یعنی اوپر سے پھیلی ہوئی لیکن جوں جوں نیچے آتی ہیں، سمٹتی جاتی ہیں اور یہ بتدریج پیدا ہوتا گھٹاؤ بن سمٹتے سمٹتے مرکزی نکتہ پہ آجاتا ہے اس طرح بکھرا ہوا لامحدود خیال دھیرے دھیرے ٹھوس اور گدرائے ہوئے جسم میں ڈھل جاتا ہے دوسری طرف ان ہی نظموں کو نیچے سے اوپر کی طرف دیکھیں تو یہ درخت کی طرح ہیں جو زمین سے جنم لے کر اوپر کی طرف اٹھتا ہے اور پھیلتا نظر آتا ہے۔ اس طرح یہ نظمیں جہاں زمین سے وابستگی اور تہذیبی شعور کا احساس دلاتی ہیں وہاں فضا میں پھیلنے پھولنے اور گھنی چھاؤں کا اظہار بھی ہوتا ہے۔

وزیر آغا اور جیلانی کامران کے برعکس افتخار جالب کے یہاں ایک کُل کی تخلیق کا معاملہ ادھورا رہ جاتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اوّل الذکر دونوں کی طرح انہیں کسی فلسفہ یا فکر سے جذباتی وابستگی نہیں ہے۔ نتیجتاً ایک طرف تو ان کے یہاں جذبہ کے فقدان کا احساس ہر قدم پر رہتا ہے۔ دوم یہ کہ ان کا کوئی مرکزی تنازع نہیں بنتا۔ یوں بھی ان کے تنقیدی شعور اور شاعرانہ شعور میں تضاد ہے۔ اپنی تنقیدوں میں وہ اپنی نظموں سے مختلف شخص نظر آتے ہیں۔ تنقیدی طور پر وہ کبھی تو استعارے کی تعریف کرتے ہیں اور کبھی استعارے کی شاعری کو منافقت کی شاعری قرار دیتے ہیں۔ البتہ ان کا تنقیدی شعور (DECLASS) ہونے کی طرف رغبت رکھتا ہے لیکن نظموں میں وہ بورژوایت کے بھی سب سے اوپر والے طبقے کے فرد دکھائی دیتے ہیں۔

فکری اور اسلوبی تثلیث کے دو بڑے شعراء جیلانی کامران اور وزیر آغا کی طرح افتخار جالب بھی "ماخذ" کے دیباچہ میں استعارے کی نئی تعریف متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس تعریف کو وہ کسی نظم کے حوالے سے سمجھانے کی بجائے منٹو کے افسانہ "صاحبِ کرامت" اور "نئی شاعری" میں اپنے مضمون "لسانی تشکیلات" میں منٹو ہی کے افسانے "پھندنے" کے توسط سے وضاحت کرتے ہیں۔ یہ الجھاؤ ان کے فکری رابطوں ہی میں نہیں بلکہ ان کی تحریر میں بھی نمایاں ہے چنانچہ ان کے استعارے کی نئی تعریف ان ہی تک محدود رہتی ہے۔

افتخار جالب کا بنیادی تنازع اجتماعی ٹوٹ پھوٹ کا اظہار ہے۔ چونکہ خارجی سطح پہ ہر لمحہ ایک نئی لہر پرانے دائرے کو بکھیر رہی ہے۔ اس لئے نظموں کے داخلی آہنگ اور فکری دائرے میں مسلسل شکست و ریخت ہوتی رہتی ہے چنانچہ افتخار جالب کے یہاں ایک کُل تخلیق ہونے کی بجائے ہیئت، فکر، خیال اور آہنگ میں عدم تسلسل کا احساس ہوتا ہے۔

اس تمام کے باوجود افتخار جالب کی یہ خوبی اپنی جگہ ہے کہ انہوں نے نئی نظم کے کینوس کو وسیع کرنے میں اہم کام کیا ہے بے شک ان کی اپنی نظمیں غیر ضروری ابہام کے زیرِ اثر نظر آتی ہے لیکن ان کے ردِ عمل کے طور پر جو مثبت نظم وجود میں آئی ہے اس کا سہرا کسی نہ کسی حد تک افتخار جالب کے سر ضرور بندھنا چاہیے۔

نئی نظم میں بعض شاعروں کے یہاں بٹی ہوئی شخصیت کی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ شخصیت کے مختلف پرتوں میں بٹ جانے کے بعد شاعر کی اپنی ذات کے علاوہ ایک دوسرا کردار وجود میں آیا ہے جسے زید، بکر اور ایلینا یا وغیرہ کے ناموں سے منسوب کیا گیا ہے لیکن اڈیسیس کوئی نہیں کی آڑ میں اپنے توانا دشمن کی بصارت کی بھینٹ دے کر کھلی فضاؤں سے آشنا تو ہو جاتا ہے

زیرکس کے عتاب میں مبتلا ہو کر کھلے سمندروں اور منہ زور ہواؤں کا عذاب سہتا ہے۔ بے نام اور نام دار کا یہ ٹکراؤ۔ ایک دوسرے سے خوف زدگی، نئی نظم میں ایک نیا رُخ وا کرتی ہے۔ یہ رُخ کا رباعی۔ آفتاب اقبال شمیم۔ احمد شمیم اور اعجاز راہی کے یہاں بنیادی تنازعہ بن جاتا ہے۔

آفتاب اقبال شمیم کا دوسرا کردار زید ہے جو رات کی تاریکی میں دبے پاؤں گلی سے گزر کر اندر آتا ہے سب لوگ اس کے آنے جانے کے اوقات سے باخبر ہیں لیکن کسی میں جرأت نہیں جو اسے دیکھ سکے چنانچہ آفتاب اقبال شمیم کے یہاں زید کا چہرہ مٹا ہوا ہے۔ یہ کبھی تو ٹمٹماتی روشنی کی طرح باہر والے کو راستہ دکھاتا ہے لیکن کبھی ایک تیز۔ الاؤ بن کر خارج کی ہر شے کو جھلسنے کے لئے دائرہ پھیلاتا ہے۔ بعض اوقات یہ زید تم اور میں میں تقسیم ہو کر تین مختلف بر تیں قائم کر کے نام دار وجود کے خاتمہ کا اعلان کرتا ہے۔

آفتاب اقبال شمیم کی علامتیں پہلی نظر میں نقطے نظر آتی ہیں لیکن جب ان نقطوں کی گرہیں کھولی جاتی ہیں تو ان میں چھپے ہوئے وسیع معنی ابل پڑتے ہیں۔ "کار بڈار" "خالی دار دیواریں" اور "جل پائیاں" وغیرہ ایک وسیع پس منظر کی نشاندہی کرتی ہیں۔ آفتاب کی بعض نظموں خصوصاً "بوری باڈی نو باڈی" اور "قابیل" میں ڈرامائیت اور افسانویت جھلکتی ہے۔ ان نظموں میں کردار کی تخلیق و تشکیل کا عمل نظموں کے مرکزی تاثر میں ارتقائی مراحل طے کرتا ہے۔ "امم فرحیہ" کا زید اسی تثلیث کا خالق ہے:

زید، تم اور میں
ایک لمحے کی تثلیث تھے

وہ مسرت کا لمحہ
اَنا کی بھیڑیں، مرغے ناخنوں سے جسے
نوچ کر لے گئیں

اور ہم
گاؤں گاؤں کے جوہڑ میں گدلائے   کے تالاب میں
اپنے چہروں کو دھوتے رہے
گم شدہ عکس کی جستجو میں پھرے
اور بکتے رہے

عکس پانی کے پاتال میں ڈوب کر پھر ابھرتا نہیں

(ہم ملے بھی ــــ ہمیشہ ــــ جُدا بھی رہے)

زید، تم اور میں

ایک لمحے کی تثلیث تھے

وہ مسرت کا لمحہ جسے

ہم نے سُولی پہ لٹکے ہوئے

زہر پیتے ہوئے

اور احساس کے کرگسوں کے لئے رزق بنتے ہوئے

پالیا ــــ اور پھر کھو دیا۔

آفتاب اقبال شمیم کی نظمیں نفرتوں اور منافقتوں کے اس دور کا نوحہ ہیں۔ ان کی بعض نظموں میں یونانی دیو مالائی کردار اور ان کا پس منظر علامت کا کام دیتے ہیں لیکن تازہ نظموں میں یہ اثر کم ہو رہا ہے۔ "نیلی گرد کا زہر" اور دوسری نئی نظموں میں وہ جمالیاتی روحانیت کی طرف گامزن نظر آتے ہیں۔ ان نظموں میں یونانی دیو مالائی پس منظر کم ہو گیا ہے۔ آفتاب اقبال شمیم کے یہاں لاشعور کا عمل دخل بہت زیادہ ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ ان IMAGES بڑے ٹھوس اور واضح ہیں۔

بٹی ہوئی شخصیت کا دوسرا شاعر کمار پاشی ہے۔ کمار پاشی کا ایلیا بظاہر ایک فرضی اور تخیلی کردار ہے جو اپنی روایت سے کٹ کر تہذیب اور مذہب سے دور چلا گیا ہے۔ وہ روایت کے مدار سے نکل کر خلاؤں میں بے مقصد بھٹک رہا ہے لیکن یہ کردار فرضی اور تخیلی نہیں۔ یہ کردار بدن کی اندرونی روایت سے ٹوٹ کر باہر آیا ہے اس کردار کا غم یہ ہے کہ وہ اپنی جنم بھومی کے زوال کا گواہ ہے۔ اس زوال کی گواہی نے اس کی خارجی تہ پر کھردراپن پیدا کر دیا ہے لیکن باطنی سطح پہ وہ عرفان کی لطافت سے آشنا ہے۔ یہ کردار اندر سے اچک کر باہر آتا ہے اور خوف زندگی کا تماشا دکھا کر مر جاتا ہے کہ پھر باہر آئے اور تماشا دکھائے۔

کمار پاشی کی نظموں میں جو کردار ابھرتے ہیں وہ زندگی کے مقابل خودکشی کو بہتر خیال کرتے ہیں لیکن یہ خودکشی عملاً وجود میں نہیں آتی بلکہ اپنی ذات کے کینوس میں ڈوب جانا ایک جسم کی موت اور دوسرے جسم کو زندگی ہے۔ ان کا بنیادی کرب یہ ہے کہ وہ دو دیواروں کے درمیان پس رہے ہیں۔ ان کے باہر دکھ اور اندر سُونا پن ہے۔ وہ ایک دائرے میں قید کی صعوبتیں جھیلتے ہیں۔ آواز کے سہارے زندہ رہنے کا حق ادا کرتے ہیں اور ایک دوسرے کی موجودگی کی گواہی دیتے ہیں

میں اس لمحے کا قیدی ہوں

اسے تم اک زمانہ، ایک عرصہ، کچھ کہو ـــــ لیکن

یہ ایک جھونکا ہوا کا ہے

اڑا جاتا ہے مٹی میں

میں قیدی ہوں، اس لمحے، اسی جھونکے کا جو آنکھوں سے اوجھل ہے

مگر محسوس کرتا ہوں میں اس کے سخت ہاتھوں کو

کہ جس میں میرا جسم ناتواں جکڑا ہوا ہے

پھڑ پھڑانا بھی نہیں ممکن

مجھے آواز دو پاتال کی گہرائیوں سے تم

مجھے آواز دو ـــــ شاید میں جی اٹھوں

بلاتی ہیں مجھے پربت کی اونچی چوٹیاں جن پر

بچھی کومل، چمکتی برف پیاسی ہے مرے ان گرم قدموں کی!

"یعنی ان تمام آسودہ کرداروں کا گھر ہے۔ وہ پرندوں کی طرح ایک ایک کرکے پھڑ پھڑاتے ہوئے اس سے باہر
تے ہیں اور پھر دھندلکا چھاتے ہی ایک ایک کرکے اس کے گھنے بن میں چھپ جاتے ہیں۔ یہ "میں" جذباتی، فکری،
سماجی، تہذیبی ہر سطح پر کشمکش کا شکار ہے اور ہر مرحلے پر اس کا وجود کئی کئی پرتوں میں بٹا ہوا نظر آتا ہے۔ اس کا سب سے
بڑا المیہ یہ ہے کہ اس کے اردگرد کے دائرے لمحہ بہ لمحہ ٹوٹ ٹوٹ کر دھندلکوں میں ڈوب رہے ہیں اور وہ شخص ایک تماشائی
ہے ایک بے بس تماشائی جس نے طلسم میں پاؤں رکھا اور آدھا جسم پتھرا گیا۔ اب اس کا نچلا دھڑ دھنستا ہے لیکن آنکھیں جاگتی
ہیں اور سارے تماشے کی گواہ ہیں۔ یہی بے بسی اور عرفان کارپاشی کا بنیادی تنازعہ ہے۔"

دوہرے پن کا یہی المیہ احمد شمیم کے یہاں مسلسل سفر کی شکل میں سامنے آتا ہے اس کے بدن کا خارجی کردار اجتماع
میں کھو گیا ہے اور دوسری شخصیت جو ان کے یہاں بھی زید کے نام سے پہچانی جاتی ہے۔ اپنے باہر دائرے کو تلاش
کرنے کے سفر کی صعوبتوں کا دکھ سہتی ہے۔

احمد شمیم خود کو لمحے کے اسی موڑ پر محسوس کرتے ہیں جس کے گرد محسوسات کا وسیع دائرہ ہے۔ وہ اس دائرہ میں

چاروں طرف سفر کرتے ہیں اور اس نتیجہ پہ پہنچتے ہیں کہ دائرہ اور اس کا احساس و ہمہ کے سوا کچھ بھی نہیں۔ دوسری ذات کی تلاش ایک بے معنی استعارہ ہے لیکن یہ سب کچھ جان جانے کے باوجود سفر جاری رہتا ہے۔

احمد شمیم کی نظموں میں لاشعور ایک تجسیمی کردار کی طرح نظم کے ہیرو بلکہ خود احمد شمیم کو گرفت میں لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ "لانگ مارچ" میں بظاہر ایک اجتماعی سفر کی کہانی بیان کی گئی ہے جو ہمیں دائرے سے باہر کھینچتی ہے لیکن اس کے پس منظر میں ایک ذات دوسری کو تلاش کرتے ہوئے بار بار اوپر ابھر آتی ہے۔

سلائیوں میں پرو کے آنکھیں چلو

کہ ہم اپنا عکس ڈھونڈیں

عذاب کی رات لاش بن کر

ہماری دہلیز پہ گری ہے!

ہتھیلیوں میں بجھے ہوئے آفتاب کی راکھ میں ہوا سانس لے رہی ہے

یہی صدا تھی جو سنگ اوّل کا زخم بھی تھا

لہو کے عرفان کا ثمر بھی!

مٹے ہوئے بے نشاں رستوں پہ تہ بہ تہ تیرگی کی تحریر سے عیاں ہے

کہ ہم نے صدیوں کی خاک ڈالی اس آئینے پر

جو رقص بھی تھا ــــــ جمود بھی تھا!

مڑے ہوئے ناخنوں سے یک رنگ تختیوں پر

ہماری تاریخ لکھنے والے

یہیں ہماری برہنہ بختوں کی تلاش میں ہیں!

ابھی ہمارا خداوہ پتھر نہیں جو رنگوں کی داشتہ ہو

کہ ہم کسی اور کی کہانی کے لفظ بن کر بکھرتے جائیں

ابھی ہمارے لہو میں بدبو کی جنگ جاری نہیں ہوئی ہے

کہ ہم کو سنگِ سفر نما بھی نہ ہاتھ آئے

ابھی سیہ جنگلوں میں اُگتی ہوئی صلیبوں کے دل میں اک آرزو جواں ہے

(خموشی ریوڑ کی زندگی کی داستاں ہے)

عظیم تر آسماں کے زہر آب میں نہالو

سلائیوں میں پرو کے آنکھیں چلو

کہ ہم اپنا عکس ڈھونڈھیں

دوسرے کردار کی تخلیق اور احساس کا ایک اور زاویہ اعجاز راہی کے یہاں نظر آتا ہے جہاں دوسرے وجود کی تلاش کا احساس ایک عجیب پراسرار خوف زدہ ماحول کو جنم دیتا ہے۔ یہ دوسرا وجود تنہائیوں میں دروازوں پر دستکیں دے کر اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے اور اپنے ہونے کا اعلان کرکے پھر دھند لکوں میں کھو جاتا ہے۔ بس اندر والے باہر نکلتے ہیں اور پھر اس کی تلاش میں نہ ختم ہونے والے سفر کا اقرار کرتے ہیں۔" الٹے پاؤں کی دستک" میں یہ ڈرامہ ساری جزئیات سمیت سامنے آتا ہے۔

رات جب ڈوبی

ستارے جھلملا کر چپ ہوئے

"جاگتے سوتے رہو"

یہ آخری آواز تھی

تیرگی کا ایک سمندر

ہر گلی پر، ہر مکان پر چھا گیا

شہر سارا زرد خاموشی کی زد میں آگیا

خوف کی چادر فضا پر تن گئی!

خوف کے آسیب ——— کالے جسم ——— الٹے پاؤں

ہوتے ہوئے ہر در و دیوار کی جانب بڑھے

دستکیں دینے لگے۔

اعجاز راہی کے یہاں "سیاہی" اور "زردی" دو بنیادی استعارے ہیں۔ ان کے یہاں ان کے توسط سے شعوری اور لاشعوری تصادم کو اجاگر کرنے کی کوشش جنم لیتی ہے۔ لاشعوری طور پر "زرد" اور اس کے مختلف عکس ان تمام کیفیات

کا اظہار کرتے ہیں جن میں ان کا شعور سفر کرتا ہے لیکن شعوری طور پر سیاہی وسیع پردے کی طرح چاروں طرف تنی ہوئی ہے چنانچہ اس سیاہی سے بچنے کے لئے ان کا مرکزی کردار زرد تالاب میں غوطہ لگاتا ہے ـــــ پرانی کہانیوں میں غوطہ لگانے کے بعد شہزادہ نیا روپ بدل لیتا ہے لیکن اب یہ تالاب اپنا اثر کھو چکا ہے، چنانچہ غوطہ لگانے والا جب گردن نکال کر اسی سیاہی کو دیکھتا ہے تو چپکے سے دوبارہ غوطہ لگانے ہی میں عافیت سمجھتا ہے ـــ عافیت کا یہ لمحہ ہی اعجاز راہی کا بنیادی تنازعہ ہے۔

نئی نظم کی فکری اور اسلوبی تثلیث کے تین زاویوں ـــــ جیلانی کامران، وزیر آغا اور افتخار جالب نے اپنا اپنا ردِ عمل پیدا کیا ہے۔ فکری اور اسلوبی طور پر جیلانی کامران سے فاروق حسن اور عادل منصوری، وزیر آغا سے بلراج کومل۔ راج نرائن راز۔ اعجاز فاروقی اور افتخار جالب سے احمد ہمیش۔ اختر احسن، عباس اطہر۔ نسیم بخاری۔ انیس ناگی۔ سلیم الرحمٰن۔ اسد محمد خان اور راحت نسیم ملک وغیرہ متاثر ہوئے ہیں۔

(۱)

”چھوٹی بڑی نظمیں“ کے فاروق حسن والے حصہ میں فاروق حسن اسلوبی اور فکری، دونوں طرح، جیلانی کامران کے زیر اثر محسوس ہوتے ہیں۔ ان کی نظموں میں جیلانی کا سا سادہ انداز و لب و لہجہ نمایاں ہے۔ ان نظموں میں خاص طور پر دائرے کی زندگی کے خلاف نفرت اور اکتاہٹ کا احساس ابھرتا ہے۔ اس احساس کا سب سے شدید تاثر ”میرا نام علم“ لیتا ہے۔ اس نظم میں بھی فکری اور اسلوبی سطح پر جیلانی کامران جھلکتے ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ جیلانی کے یہاں تجربہ زیادہ رچی اور پختہ ہے جبکہ فاروق حسن کے یہاں ابھی جوان گرم خون کی حدت تجربہ پر حاوی رہتی ہے۔

سرمد کامران کے یہاں ایسے خوف زدہ انسان کی تصویر ابھرتی ہے جو زمانہ کے مقابلہ میں تھک کر بیٹھ گیا ہو لیکن اس کے باوجود اس کے دل میں مقابلہ کی خواہش سر ابھار رہی ہو۔ وہ مقابلہ کے لئے قوت جمع کر رہا ہو لیکن ساتھ ساتھ اس پر ناامیدی کی کیفیت بھی غلبہ پانے لگے۔ سرمد کامران کے یہاں امید اور ناامیدی کی ملی جلی کیفیت جگہ جگہ اپنا احساس دلاتی ہے۔ سرمد کامران کی نظموں کا بنیادی کردار، زخم خوردہ انا، وقت کے تھپیڑوں سے چند لمحے کے لئے سستانے کی خواہش کرتا ہے۔ اس خواہش کے ردِ عمل کے طور پر ان کے یہاں ایک قسم کی فرار یا قید کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ اسے زندگی سے پیار ہے لیکن وقت اور شہر کے تیز رفتار دھارے پر زندگی کا ہر لمحہ کٹ کٹ کر لہو لہو ہوا جا رہا ہے

اسی لمحہ کا بچاؤ سرور کامران کا بنیادی المیہ ہے۔

(ب)

براج کومل کی علامتیں زمین سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کرتیں۔ ان میں خلا کی طرف جست لگانے کا عمل تو پایا جاتا ہے لیکن اس طرح کہ پاؤں زمین ہی سے لگے رہیں۔ ان کے یہاں ٹوٹ پھوٹ اور ریزگی کا المیہ حادثوں کی صورت میں ظہور پذیر ہوا ہے لیکن یہ حادثے عملی نہیں ذہنی ہیں۔ کومل کی نظمیں پڑھ کر ایسے انسان کی شبیہہ ابھرتی ہے جس کا اندر زمانے کی تیز رفتاری، مصنوعی روشنی اور مشین کے شور سے چکنا چور ہو گیا ہو۔

براج نرائن راز کی علامتیں پرندوں اور مختلف پودوں سے متعلق ہیں۔ عرفان کی راہ میں یہ دونوں منزل کی بشارت اور زندگی کے امین کے فرائض انجام دیتے ہیں۔ راز کی علامتیں اپنے مفہوم کا پورا ساتھ دیتی ہیں۔

براج نرائن راز نئی نظم کی ہیئت کے اعتبار سے نئے محسوس ہوتے ہیں لیکن ان کا فکری پیراہن کافی حد تک روایت سے منسلک ہے۔ بعض نظموں میں وہی پرانا استدلالی انداز بھی ابھرتا ہے۔ ان کے یہاں ایک عجیب سی بے ترتیبی کا احساس ہوتا ہے یوں لگتا ہے جیسے پرانے گھر پر نئی سفیدی اور رنگ کرایا گیا ہو نئی ہیئت کو اپنا لینے کے باوجود پوری طرح نئے نہیں بن پاتے۔

اعجاز فاروقی کی زمینی وابستگی ایک فکری نظام کے تحت اپنا اثر چھوڑتی ہے۔ ان کا بنیادی مسئلہ انسان کی تخلیق کے راز کو جاننا اور ٹوٹے ہوئے رابطوں کو بحال کرنا ہے۔ ان بکھرے ہوئے عناصر کو وہ جدید ترین علم سائنس کی مدد سے تلاش کرنا چاہتے ہیں لیکن ان کے یہاں یہ تلاش محض خارجی علم تک محدود نہیں بلکہ اس میں انسان کا صدیوں پرانا کرب بھی موجود ہے۔

وہ خارجی سطح پر ہونے والی ریزگی کو خام مواد کے طور پر استعمال کر کے انسان کا ہیولا بنانا چاہتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی شاعری مستقبل کے انسان کا خواب نامہ ہے وہ اپنے اس نظریہ کو درخت، پتے اور سورج کی بنیادی علامتوں سے جو زمین کی بقا اور اس کی خارجی کیفیات کا اظہار ہیں۔ بیان کرتے ہیں

(ج)

اختر احسن کی نظموں میں بیک وقت کئی موضوع ایک ہی جگہ گھتم گتھا ہو کر تاثر میں کمی کا باعث بنتے ہیں۔ ان کے یہاں

جنسی محسوسات کا اظہار بنیادی لہر ہے۔ اکثر اوقات اس اظہار پر وہ OVER TONE ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے ایک قسم کا گھر درا پن جنم لیتا ہے۔ مچھلی اور بونا ان کے یہاں عورت اور مرد کے جنسی عضو کی علامتیں ہیں۔ ان کی ساری شاعری ان ہی دو علامتوں کے اتصال کے درمیانی لمحوں کی داستان ہے اس میں پہلا لمحہ اٹھان۔ دوسرا گراؤ اور تیسرا لمحہ پھیلاؤ کا ہے

راحت نسیم ملک کی نظم "جواں مرگ کا نوحہ" میں احساس کے خوب صورت امیج پیش کئے گئے ہیں۔ اس نظم میں ایسے نوجوان کی تصویر ابھرتی ہے جس کے ایک طرف شاندار CAREER کی عمارت اس کے احساسات سے متصادم ہے وہ CAREER بنانا بھی چاہتا ہے اور احساسات کی حفاظت بھی۔ اس کشمکش میں وہ جس دوراہے سے گزرتا ہے یہ نظم اس کا خوبصورت اظہار ہے۔ اس اظہار کے لئے شاعر نے تین عظیم باپوں —— نوحؑ —— ابراہیمؑ —— اور رستم —— کا سہارا لیا ہے۔ یوں وہ تین بیٹوں کے حوالے سے اس کربناک لمحہ کا ذکر کرتا ہے جس کی دہلیز پر ایک طرف اپنے جذبات و احساسات اور دوسری طرف CAREER کی رسی تھامے ہوئے وہ اپنے جسم کا بچاؤ کر رہا ہے جو اس کشمکش اور الجھاؤ میں لحظہ لحظہ بکھر رہا ہے۔

ہمیں جوانی میں موت آئے گی
بھیگتے تکیے کے سرد سینے پر
اپنی سانسوں میں گرم باہوں کی پیاس لے کر سلگنے والی
ہر ایک دوشیزہ جانتی ہے
کہ آنکھ جب خواب کے صحیفے کو چاٹ لے گی
تو نوح کیسول سے پکارے گا
پیارے بیٹے، اماں میں آؤ
تو میں نے جو قبر عمر کے پیچھے سے اپنے لئے بنائی ہے
اس کی راتوں میں
تم بھی اپنا بدن سمیٹو
تمہارے ایک ہاتھ چاند اور دوسرے پہ سورج
کہ مصلحت کی گریز قائم رہے
گلیمر تمہارے کالر میں پھول بن کر کھلے

اے بیٹے میرے شہر عریانیوں میں پنجر ہے گا
اور اس پر عذاب دائم ہے
جس نے کیپسول کو تیاگا

اداسیاں وار کر گئی ہیں
بدن سیہ رات کی ہتھیلی پہ ریزہ ریزہ
عذاب دائم ہے
دکھ سمندر ہے چائے کی پیالیوں میں ڈوبا ہے
تازہ اخبار: پیارے کس بھاؤ بک رہا ہے
منافقت کا کھیل رائج ہے
پیارے بابو، تم اپنی آنکھوں پہ سبز ساون کی گانٹھ باندھو
اور اندھی خواہش کی دھار جب آزمانے نکلو
تو رت ہتھیلی پہ سبزہ سبزہ بہار دیکھو
ذبیحہ خود جان دے گا
بھرلب کوان تلوار پہ لہو داستاں بنا ہے
جب ان کی لبریز چھاتیوں میں
ہمارے ہونٹوں کی پیاس جاگے
تو خوب روئیں
ہمیں جوانی کی موت لازم ہے
کیسے کیپسول کو تیاگیں
ہمارے کتبات، شیو لیولا، بینک بیلنس
اور منصب،

عباس اطہر کی نظموں میں امیج اور جذبے کی ہم آہنگی ہے لیکن یہ جذبہ ایک نوجوان کا ہے جس میں شہزاد گاہ کا ئے

ہر لمحہ نیا تلاطم بپا ہے۔ دوسری جانب ان کی نظموں میں خصوصی طور پر ٹینک دل لڑکیوں کے نام" جن لڑکیوں سے خطاب کیا گیا ہے وہ اینگلو پاکستانی یا اینگلو ہندوستانی ہیں۔ پاک و ہند کی اصل عورت ان کی نظموں سے منہا ہو جاتی ہے۔ ان کی نظموں میں ٹیلیفون اوپریٹر، ایئر ہوسٹس، سیل گرلز یا ٹائپسٹ قسم کی پیشہ ور لڑکیاں نظر آتی ہیں تاہم یہ بات اپنی جگہ ہے کہ ان کی نظموں میں ان کے گروہ کے دوسرے شاعروں کی نسبت "CLEARITY OF THOUGHT" نسبتاً زیادہ ہے۔

افتخار جالب سے متاثر ہونے والا ایک اور شاعر احمد ہمیش ہے۔ احمد ہمیش کے یہاں بنیادی مسئلہ جنسی رجحانات کا اظہار ہے۔ باقی لہریں اسی کے گرد دائروں کی طرح رہتی ہیں۔ وہ بھی جالب کی طرح فکری اور اسلوبی منطقوں میں الجھے ہوئے ہیں۔ بعض جگہ یہ الجھاؤ دانستگی کا چغلی کھاتا ہے۔

افتخار جالب اور ان کے دوستوں نے نئی نظم کی وسعت کے لئے جو کام انجام دیا ہے اس کی افادیت سے انکار نہیں لیکن افراط و تفریط کے سبب ان میں سے بعض لوگ (مثلاً انیس ناگی وغیرہ) نئی نظم میں منفی رجحان کے علمبردار بھی بن گئے ہیں۔ نئی نظم میں ابہام کا مسئلہ اضافی ہے اور میں اچھے ادب کے لئے کسی حد تک ابہام کو ضروری خیال کرتا ہوں لیکن جب یہ ابہام غیر ضروری اور شعوری حد تک بڑھ جائے تو جذبہ کی موت کا باعث بنتا ہے۔

افتخار جالب اور ان کے کئی ساتھیوں کے یہاں جذبہ کے فقدان کا باعث یہی ذہنی الجھاؤ اور غیر ضروری ابہام ہے۔

نئی نظم کی کچھ اور جہتیں منیر نیازی، شمس الرحمٰن فاروقی، باقر مہدی، بمل کرشن اشک، ادیب سہیل، خلیم شاذی، صلاح الدین پرویز، عادل منصوری اور محمد علوی کے یہاں نظر آتی ہیں۔ یہ تمام شاعر تہذیبی المیہ کے شاعر ہیں اور اپنے دور کو ڈوبتے ہوئے دیکھنے کی گواہی دیتے ہیں۔

منیر نیازی کے یہاں "ہوا" "شام" اور "موت" تین بنیادی دائرے ہیں جن میں ان کی نظمیں سفر کرتی ہیں۔ ان کا مرکزی کردار آسیب زدہ، نفسیاتی مریض ہے جسے ہر بند دروازے کے پیچھے چڑیلیں، ہر تاریک گزرگاہ میں آسیب اور ہر کھلے میدان میں طلسم کا احساس ہوتا ہے۔ منیر نیازی کی نظموں میں ایسے خوف زدہ دوڑتے ہوئے انسان کی تصویر ابھرتی ہے جس کے پیچھے کوئی جلاد ننگی تلوار لئے بھاگ رہا ہو۔ ہو سکتا ہے یہ کوئی اعصابی بیماری ہو لیکن میں منیر نیازی کو ذرا وسیع کینوس پر دیکھنا چاہتا ہوں۔ یہ مرکزی کردار نئے دور کا خوف زدہ انسان ہے جس کے پیچھے مزدوریں اور قدریں چڑیلیں بن کر دوڑ رہی ہیں، اسے ڈرا رہی ہیں۔ اگر اسی خوف زدہ انسان کی ذہنی گرہ کو سیاسی پس منظر میں کھولا جائے تو ان نظموں کا مفہوم یکسر بدل جائے گا۔ منیر نیازی کی ان نظموں میں خوف کی پرچھائیں دور تک پھیلتی اور سکڑتی

سرحتی اپدر

پھیلتی ہے شام دیکھو ڈوبتا ہے دن عجب

آسماں پر رنگ دیکھو ہو گیا کیسا غضب

کھیت ہیں اور ان میں اک رُوپوش سے دشمن کا شک

سرسراہٹ سانپ کی گندم کی وحشی گرمہک

اک طرف دیوار و در اور جلتی بجھتی بتیاں

اک طرف سر پہ کھڑا یہ موت جیسا آسماں

منیر نیازی کی نظمیں لاشعور کے تاریک سمندر سے ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ ان میں شعور اور لاشعور کی کشمکش، ایک دوسرے کو جانتے اور جان کر ایک دوسرے سے خوف زدہ ہونے کا احساس توی ہے "صدا بصحرا" ایسی ہی ایک کیفیت کا ڈرامائی اظہار ہے

چاروں سمت اندھیرا گھپ اور گھٹا گھنگھور

وہ کہتی ہے "کون"

میں کہتا ہوں "میں"

کھولو یہ بھاری دروازہ

مجھ کو اندر آنے دو

اس کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

نیتجہ کی امید کا یہ کرب اور لامحدود انتظار میں خوف کا یہ دائرہ جو لمحہ بہ لمحہ وسیع ہوتا جا رہا ہے۔ منیر نیازی کا بنیادی تاثر ہے۔

شمس الرحمان فاروقی نے نئی نظم کی فنی اور فکری بحث میں اہم کردار ادا کیا ہے نہ صرف اپنے مضامین سے نئی نظم کے چہرے پر پھیلی دھند لاہٹوں کو دور کیا بلکہ خود بھی نئی نظمیں لکھ کر جدید نظم کو توانائی بخشی، شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں خیال ایک گہری فکر میں لپٹا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ انہوں نے بہت سے نئے شاعروں کی طرح نہ تو محض جذباتی کیفیات کے اظہار تک خود کو محدود کیا ہے اور نہ اشیاء کو سرسری نظروں سے دیکھا ہے۔ ان کی نظموں میں چیزیں اپنے اندرون کے ساتھ سامنے آتی ہیں اور کیفیات سطحی جذبہ سے ابھر کر اپنی فکری پہچان کے ساتھ ظاہر ہوتی ہیں۔ جدید دور کا المیہ ان کے یہاں ایک مربوط

فلسفیانہ رنگ اختیار کرتا ہے اور یوں جدید انسان کی ایک ایسی تصویر بناتا ہے جس کی کربناکی محض چہرہ تک محدود
نہیں بلکہ روح کی گہرائیوں میں اتری ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

روشنی کی ایک ننھی سی لکیر ـــــ
میرے کمرے کے اندھیرے کا بدن چپکے چپکے ٹٹولتی ہے
(جس طرح حبشی حسینہ کے ڈھلے صندل کے سے آبنوسی جسم کے اعصاب میں تیز سوئی کی اچانک اک
چبھن سرسراتے سانپ کی مانند دوڑتی ہے خوں) جس جھنا اٹھتے ہیں سارے تار و پو اور پھر
آہستہ آہستہ کہیں زیر سطح جان و دل یہ تلاطم
رک کے سو جاتا ہے مثل اژدر آسودہ خاطر، خواب نوشیں کے اڑاتا ہے مزے
پھر بھی لیکن اک غبار انتظار میرے کمرے کی فضا میں مثل آب سیاہ روشن ہے
جیسے تاریکی خود اپنی تہ تک پہنچنے کو بے چین ہو، اس لئے روشنی کی اس انگشت بے رحم
کا خیر مقدم کرے، اژدر آسودہ خاطر کو جگائے
در حقیقت میرے کمرے کا اندھیرا کبھی اک بار مسخر نہیں ہونے پاتا، نقش تاریک منور
نہیں ہونے پاتا، کوئی گوشہ کہیں روشن، کہیں گوشہ کوئی
ایسے کیڑوں کی قطاروں سے لٹکتے ہوئے انجیر کے خوشے، راکھ کے ڈھیر، غلاظت کے
کنوئیں، سونے چاندی کے چمکتے ہوئے پھل
روشنی، یا تیز سوئی، یا تلاطم، جو بھی ہو تم
تیرگی کو اس طرح منقسم تم جو کر دیتے کہ ان دیواروں کا رنگ صاف کھل اٹھتا
تو اپنے کو بھی ان میں منعکس دیکھ لیتا (من عرف نفسہٗ ـــــ شمس الرحمٰن فاروقی)

شمس الرحمٰن فاروقی کی نظموں میں تلازمہ اپنے ساتھ ایک وسیع تاریخی پس منظر بھی رکھتا ہے اور خرد کو اپنی مخصوص ذات کی تنگنائے سے نکال کر تاریخی جبر کے ایک ایسے بڑے میدان میں لا کھڑا کرتا ہے جہاں پوری انسانی تاریخ پس منظر سے نکل کر منظر سامنے لے لگتی ہے۔ گہری معنویت، فنی رچاؤ اور موضوعات کی وسعت کی وجہ سے فاروقی کی نظمیں جدید اردو نظم میں اپنی انفرادی پہچان رکھتی اور نئی نظم کے پھیلاؤ میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

باقر مہدی کی نظمیں روح کی بغاوت اور سرکشی کی کہانی سناتی ہیں:۔

مدتیں گزریں مرے دل کو ہوئے ویرانہ

آندھیاں بھی نہیں آتیں

کہ اڑے ریت، مٹے نقش سراب

اور اک درد کا چشمہ

مندمل زخموں سے پھوٹے نئی خنکی لے کر

پیاس جاگ اٹھے، سکوتِ دل مضطر ٹوٹے

تاکہ میں دیکھ سکوں!

اپنی بے خواب سی آنکھوں سے وہ منظر اک دن

ریت کے تودے فضاؤں میں اڑے جاتے ہیں

اور خوش ہو کے کہوں

——— زندگی ریت بھی، درد کا چشمہ بھی تو ہے"

زندگی کے اس المناک پہلو سے بچنے کے لئے وہ سفر کرتے ہیں ۔انہیں اپنے سائے کی تلاش ہے جو اُن کے جسم کے کسی گوشہ میں چھپا ہوا ہے لیکن المیہ ہے کہ جب یہ سایہ باہر نکلتا ہے تب بھی خواہش اور تصادم کم نہیں ہوتا۔

بلکہ کرشن اشک کی ایک نظم "میں مسز سکھ پال سنگھ نئی تہذیب کی علامت بن کر سامنے آتی ہے۔ یہ نظم پرانے معاشرے میں نئے ابھرتے ہوئے مغرب زدہ معاشرہ کی کہانی بیان کرتی ہے شاعر پر اچانک ماضی کا جھروکا کھل جاتا ہے۔ وہ لمحہ بھر کے لئے اس میں جھانکتا ہے اور اسی لمحہ اس جھروکے میں سے مسز سکھ پال سنگھ اس کے ذہن میں کود آتی ہے ۔ساری نظم میں ایک مجرد جنسی جذبہ بار بار تجسیم کی طرف آکر لوٹ لوٹ جاتا ہے ۔جنسی جذبات اور محرکات کا یہ لب و لہجہ پرانی نظم میں نظر نہیں آتا۔

ادیب سہیل کے یہاں ایسے خواب آلود شخص کا ہیولا ابھرتا ہے جو چند لمحوں میں موت سے ہمکنار ہونا چاہتا ہے خواب کی اس کیفیت اور خمار میں وہ موت کے دھندلکوں کو اپنی طرف بڑھتے ہوئے محسوس کرتا ہے لیکن اس لمحہ وہ آنکھیں بند کرنے کی بجائے خاموشی سے سارے منظر کو دیکھتا رہتا ہے ۔اس کی بس ایک خواہش ہے کہ اس دھندلکے کے جال میں پھنسنے سے

پہلے ہی اس کی آنکھیں بند ہو جائیں ــــ دراصل یہ سارا ڈرامہ معاشرے کا ہے جو وقت کے دھندلکے کی طرح آج کے
انسان کو اپنی سازشی باہوں میں دبوچ دبوچ لینا چاہتا ہے اور آج کا انسان اتنا خوف زدہ ہے کہ وہ معاشرے سے ہم آہنگ
ہونے کی بجائے فرار کو ترجیح دیتا ہے۔ اس فرار کے لئے وہ دعائیں بھی مانگتا ہے مگر اس کی دعائیں بے اثر ہیں کہ آج کا انسان
لمحے کی اس نوک پر ہے جہاں ہر چیز بے معنی ہے۔

علیم درانی کی نظموں میں فرد کا یہ المیہ، اقدار کی کشمکش اور توڑ پھوڑ کا عمل ہے۔ لپکنے اور پھر دیواروں سے ٹکرا کر گر
جلنے کا حادثہ ان کی نظموں کا بنیادی تنازعہ ہے۔ ان کے کردار بسوں میں کچا کچ بھرے، زندگی کی زد پر کھڑے مایوس
چہرے والے لوگ ہیں جو ہر دوراہے پر بچھڑنے والے ساتھیوں کے غم کا عذاب سہتے ہیں۔

عادل منصوری فکری اور اسلوبی طور پر جیلانی کامران کی عربی عجمی تحریک سے متاثر ہیں لیکن انہوں نے اظہار کے لئے
جیلانی کامران کی طرح اسلامی متعلقہ (اسلامی نام۔ جگہیں۔ کردار) استعمال نہیں کی۔ اس لئے ان کے یہاں معنوی کینوس نسبتاً بڑا
ہے۔ ان کی نظموں میں اسلامی اثر لیبل کی طرح اوپر چپکا ہوا نہیں بلکہ نظم کی اندرونی شریانوں میں بڑے دھیمے سروں میں اپنی
موجودگی کا اظہار کرتا ہے۔ ان کا بنیادی مسئلہ انسان کا تحفظ ہے اور یہ تحفظ وہ مذہبی حوالے سے کرنا چاہتے ہیں۔

محمد علوی کے اسلوب پر بھی جیلانی کامران کے اثرات محسوس ہوتے ہیں لیکن فکری طور پر وہ علیحدہ دائرے بناتے ہیں
ان کی نظموں کا مرکزی کردار اپنے جسم کے طلسمی کھنڈر میں یوں قید ہے کہ نکلنا چاہے تو نکل سکتا ہے لیکن وہ نکل نہیں پاتا کہ
باہر بھی وہی طلسم تا حد نظر ہے۔ علوی اس طلسم میں اس پنجرہ کی طرف سفر کرتے ہیں جس میں طوطا ہے۔ اس مرحلہ پر محمد علوی
بٹی ہوئی شخصیت کے تنازعہ کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔

تہذیبی المیہ کا ایک اور شاعر شبنم مناروی ہے۔ موضوعاتی طور پر ان کی نظموں میں نئے دور کا جمود اور فرسودگی جو ہمارے
چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے بنیادی تنازعہ ہے۔ چنانچہ شبنم کے یہاں تخلیق نو کا جذبہ بار بار مختلف جہتوں سے سامنے آتا ہے۔
ایک جانب ذاتوں کے بکھرنے کا المیہ ہے اور دوسری طرف محبوب جو شبنم کے یہاں ماضی کی مثبت اقدار کی علامت ہے۔ لمحہ بہ لمحہ
دور ہوتا جا رہا ہے۔ بکھرتی ذات اپنا بچاؤ کرنا چاہتی ہے اور ساتھ ہی پل پل دور ہوتے محبوب کو بھی تھامے رکھنا چاہتی ہے
یہیں سے ان کے یہاں گریز سفر کی کیفیت ابھرتی ہے۔ اس سفر میں رقیب کا کردار وقت نے ادا کیا ہے جو محبوب کو اپنے
بازوؤں میں تھامے مسلسل پیچھے ہٹ رہا ہے چنانچہ شبنم مناروی کی اکثر نظموں میں وقت اور زمانہ کے خلاف ذات کی نفرت
کا اظہار ہوتا ہے۔ انکی نظموں کا مرکزی دائرہ ماضی کی مثبت اقدار (محبوب) ذات (نیا انسان) اور زمانہ (رقیب) کی تثلیث کے
گرد چکر کاٹتا ہے۔ شاعر کی اپنی ذات انسان کے زندہ رہنے اور خوشیوں کی خواہشوں کا استعارہ ہے۔ اس ایٹمی دور میں زندگی کا

تحفظ اور خوشی اسی صورت میں ممکن ہے کہ زندگی تیزی سے رنگ بدلتے طلسم سے نکل کر اسے پادوں واپس آئے۔ یہی شبنم مناروی کا بنیادی تنازعہ ہے۔

جہاں میں ہوں
وہاں سب استعارے نارسائی کی علامت ہیں
ہر اک شے
رات کی تاریکیوں سے خوف کھاتی ہے
ستارے بولتے ہیں
آدمی خاموش رہتے ہیں
(حوالے کے لئے میری پرانی شاعری دیکھیں)
مجھے پھر خواب اور گولیاں لا دو
کہ مرنے سے پہلے
میرے نغمے میرے کانوں کے پردوں سے ٹکرائیں!

(نارسائی ــــ شبنم مناروی)

شبنم مناروی ایک MYSTIC POET ہے لیکن اس کا MYSTICISM محض ایک روحانی تجربہ نہیں بلکہ سائنسی انکشافات کی آمیزش سے آج کے جدید انسان کا وہ تصور ہے جس میں وہ ایک طرف تو کائنات کی وسعتوں میں مجھانکنے کی کوشش کر رہا ہے اور دوسری طرف اپنے آپ کو از سر نو مجتمع بھی کر رہا ہے۔ جنگ، سرمایہ داری، طبقاتی تقسیم، نوآبادیاتی لعنت اور تیسری دنیا کے ممالک میں حکمرانوں کے مسلسل غیر جمہوری رویّے کے نتیجے میں پلتے ہوئے لوگ اور ان کا دکھ ایک طرف اور دوسری طرف آج کے انسان کی روحانی پراگندگی اور خود کو روحِ کائنات سے علیحدہ کر کے ایک محدود نقطہ میں تبدیل ہو جانا وہ بٹے لیے ہیں جن پر شبنم مناروی کی شاعری کی عمارت استوار ہے۔

جدید اردو نظم کا ایک اہم ترین شاعر صلاح الدین پرویز ہے جس نے نظم کو نئی جہتوں سے آشنا کیا ہے۔ یہ جہتیں اسلوب اور خیال دونوں سطحوں پر صلاح الدین پرویز کو نہ صرف ایک منفرد شاعر کے طور پر متعارف کراتی ہیں، بلکہ نظم میں ایک ایسے تجربے کی بھی نشاندہی کرتی ہیں جو نہ صرف اپنا ایک الگ ذائقہ رکھتا ہے بلکہ جس نے اردو نظم کو ایک کائناتی وسعت سے بھی آشنا کیا ہے۔ صلاح الدین پرویز کا شاعرانہ ویژن اتنا وسیع ہے کہ چیزیں اس میں کھنچتی چلی آتی ہیں اور پھر ایک اندرونی

تخلیقی عمل سے گزر کر نئی شکل میں ڈھلتی چلی جاتی ہیں۔ صلاح الدین پرویز کا تخلیقی عمل بہت پیچیدہ ہے کہ اس میں بیک وقت دیو مالائی اسرار، فلسفیانہ دبازت، انسانی شعور کا سارا سفر اور تخلیق کائنات کے گہرے رازوں کا پرت در پرت سلسلہ ہے جس کی تہیں کھلتی جائیں تو ایک نئی دنیا آنکھوں کے سامنے پھیلتی چلی جاتی ہے لیکن اس تخلیقی پیچیدگی میں ایک اہم بات بلکہ اہم خوبی یہ ہے کہ اپنی تمام تر پیچیدگی کے باوجود اس میں ایک عجب معصومیت ہے، یہ فنکارانہ معصومیت پرویز کو ایک ایسا مقام عطا کرتی ہے جو بہت کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔

صلاح الدین پرویز کے یہاں اسلامی روایت ایک منفرد انداز میں آئی ہے اور اگر اسلامی ادب کی اصطلاح پر زور دیا جائے تو پرویز واحد شاعر ہے جسے اسلامی ادب کا ترجمان بلکہ نمائندہ کہنا چاہیئے۔ اس نے اسلامی فلسفہ کو فکری سطح پر قبول کیا ہے اور محمدؐ رسول اللہ جیسی عظیم نظمیں تخلیق کی ہیں۔

وہ اپنے گھر سے نکل پڑا تھا
سپید شب کی مسافری سے
سیاہ سورج کا غم اٹھانے، وہ اپنے گھر سے نکل پڑا تھا

وہ شام ابرو   وہ رات گیسو
وہ جسم چھایا   وہ چاند ماتھا
وہ آنکھ شمعیں   وہ ہونٹ صبحیں
سفید پھولوں کا باغ نیارا
اداس بچوں کا باپ پیارا
کہ جس کی آنکھوں میں، ان کے غم
جگمگا رہے تھے
وہ رحمتوں کا عظیم والی
وہ برکتوں والا آسمانی
وہ جنتوں کا حسین مالی
دعاؤں کے راستے بناتا

زمیں کی گرمی پہ چل رہا تھا۔ ۔ ۔ ۔۔۔۔!!

وہ دشمنوں میں گھرا ہوا تھا

"تمہاری آنکھوں کے بادلوں میں

تمہارے خوابوں کے جنگلوں میں

کئی رحیم و کریم جگنو

تمہاری راتوں کے منتظر ہیں

کہ اے مرے آسمان لوگو!

تمہاری راتوں میں بارشیں ہوں

تمہاری راتوں کی بارشوں میں

تمہارے جگنو چمک رہے ہوں"

وہ اب پہاڑی پہ آگیا تھا

کہ جنتھی تھی سہیلی اُس کی

ہوا نے دیکھا

تھکی ہوئی سانس کی تہوں سے

اُسے پکارا

سمندروں کی غلاف آنکھیں

صداؤں کی بے حجاب سانسیں

سمٹ کے اس کے قریب آئیں

ہوا تھا، لیکن ہوا نہیں تھا

صدا تھا، لیکن صدا نہیں تھا

خدا نہیں تھا، خدا نہیں تھا

وہ میٹھے پانی کا ایک جھرنا

خدائے برتر کا آئینہ تھا

وہ جا چکا ہے

وہ جا چکا ہے

وہ موتیا جیسے پاؤں والا

وہ چمپئی چاند نور والا

وہ بیلیا وہ مرا پیارا

اُسے بلاؤ کہ ٹوٹ جاؤں میں اس کی آنکھوں میں نیند بن کے

اُسے بلاؤ کہ پھوٹ جاؤں میں اُس کے سینے میں بوند بن کے

وہ جا چکا ہے

وہ جا چکا ہے

وہ راہِ ہمریؑ کا کبریائی

وہ شاہِ معراج وہ خدائی

وہ جا چکا ہے

مگر یہ گھر کیسا گھر ہے اس کا

یہ کیسا گھر ہے

مہک رہا ہے

یہ کیسا بستر ہے

جل رہا ہے

یہ اسپ از حد مکان والا

ابھی تلک سامنے کھڑا ہے

عبادتوں سے بنا پرندہ

ابھی تلک آنکھ مل رہا ہے

صدا صدا بے صدا فقیری

ہوا کے کاندھے پہ چل رہی ہے

مگر بدن ڈر رہا ہے اس کا

صدا صدا، بے صدا فقیری

ہوا ہوا، بے ہوا سواری

بدن بدن، بے بدن نمازی

خموش خاموش بے خموشی

وہ جا چکا ہے

وہ جا چکا ہے

کواڑ کی نرم گرم دستک ابھی تلک اس کی منتظر ہے!!

(محمدؐ رسول اللہ - صلاح الدین پرویز)

صلاح الدین پرویز کی شاعری کے ہزار روپ ہیں اور ان روپوں کے ظاہری چھلکے اتارے جائیں تو معنی اور فکر کی لاتعداد جہتیں کھلتی چلی جاتی ہیں اور پرویز، کرشن کی طرح ہزاروں روپوں کو اپنے اندر سمیٹے اپنے اندر کچھ ڈھونڈتے بکھرتا چلا جاتا ہے۔

پچھلے چند برسوں میں حسن عباس رضا۔ اصغر ندیم سید۔ فاروق علی آشفتہ چنگیزی۔ حیدر قریشی۔ فرحت نواز۔ ثمینہ راجہ۔ زمان ملک۔ قمر جاوید۔ ظفر نیازی۔ امانت نسیم اور شاہد ملک کے یہاں بھی نظم کی مختلف جہتیں ظاہر ہوتی ہیں۔

حسن عباس رضا نے نظریاتی ہم آہنگی سے نظم کو ایک منفرد انداز دیا ہے یہ انداز تیسری دنیا کے ستم رسیدوں کے حوالہ سے اپنی ایک خاص معنویت رکھتا ہے۔

تو پھر یوں ہوا

ہم شکستہ دلوں نے سپر ڈال دی

جتنے ناوک بدست اپنے احباب

کوہ وفا پر کھڑے تھے

ہمیں ان سبھی کی جگر داریوں

بے غرض جراتوں پر مکمل یقین تھا

مگر جاں نثاری کے اس معرکے میں
صفِ ہمرہاں کو پلٹ کر جو دیکھا
تو کوئی نہیں تھا
سبھی زرغۂ دشمناں میں گھرے تھے
ہجومِ کشیدہ سراں
پابہ زنجیر، اندیشۂ رنج تھا
سو پھر یوں ہوا
مقتلوں کی طرف جب روانہ ہوئے ہم
تو ساری جبینوں پہ ننگی خجالت
بہ شکلِ ندامت کے قطرے جڑے تھے
ہم اندھے سراؤں کے لامنتہا سلسلوں میں کھڑے تھے
خدر ساعتوں
تھرتھراتے لبوں پر
فقط خامشی تھی
ستم تازیانوں کے قاتل پھریرے
فصیلِ زبان و دہن پر گڑے تھے
وہ موسم کڑے تھے
تو پھر یوں ہوا
ہم دریدہ بدن دشنۂ قاتلاں کا ہدف بن گئے
قطرہ قطرہ ہمارا چمکتا لہو
شہرِ نامہرباں کے در و بام پر
جگمگانے لگا
تیسری آنکھ کا نامہ بر ہم کو مژدہ سنانے لگا

(تیسری آنکھ۔ حسن عباس رضا)

فکری اور اسلوبی تحریکوں کے پہلو بہ پہلو نئی نظم میں لہجہ کی نئی لہریں بھی پڑھنے والے کو پرانے دائرے سے باہر کھینچتی ہیں۔ لہجہ کی یہ بے باکی اور نڈرپن پرانی نظم میں نظر نہیں آتا۔ عباس اطہر کی نظم "وہ شہید ہے" میں اس کی ایک جھلک قابل غور ہے۔

پرانا نظم گو حسن اخلاق پابندیوں کا اسیر تھا، وہاں یہ لہجہ اور یہی باتیں گناہ عظیم تھیں لیکن نئی نظم میں یہ حقیقت اور سچائی نئے عہد نامہ کی پہلی سطر ہے۔ نیا نظم گو لفظوں کو استعمال کرتے ہوئے کسی اخلاقی ضابطے یا سانچے کا پابند نہیں بلکہ اپنے اظہار کے لئے جو لفظ اسے پسند آتے ہیں ان کا بلا تکلف استعمال کرتا ہے، "شہوت" جیسے لفظوں کو استعمال کرنے کا تصور پرانا نظم گو خواب میں بھی نہیں کر سکتا تھا۔

نئی نظم میں شاعر اپنے تاثر کا اظہار محض مفہوم کے ابلاغ تک ہی محدود نہیں کرتا بلکہ اسے تصویری صورتوں میں پیش کرتا ہے۔ پیکر تراشی پرانی شاعری میں بھی تھی لیکن وہاں اس کا احساس شعوری نہیں تھا جبکہ نیا شاعر شعوری طور پر احساساتی اور تاثراتی امیج پیش کرتا ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے والی ہے کہ اگر امیج کی شاعری میں شاعر کا احساس اور فکر شامل نہ ہو گی تو وہ دوسرے درجہ کی شاعری ہے۔ نئی نظم میں شاعر نے امیجز (IMAGES) کے ذریعہ لاشعوری کیفیات کا اظہار کیا ہے اس کے ساتھ ہی مکالمہ اور کہانی کے عناصر بھی شامل ہو گئے ہیں۔ منیر نیازی کی نظم "ایک آسیبی رات" میں شعور اور لاشعور کی کشمکش کو کرداروں کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔ اس پیش کش میں بیک وقت ڈرامہ اور افسانے کے ساتھ امیج بھی شامل ہو گئے ہیں۔

کافی دیر گزرنے پر بھی جب وہ گھر نہیں آئی
اور باہر کے آسمان پر کالا بادل کڑکا
تو میرا دل ایک نرالے اندیشے سے دھڑکا

لالٹین کو ہاتھ میں لے کر جب میں باہر نکلا
دروازے کے پاس ہی اک آسیب نے مجھ کو ٹوکا
آندھی اور طوفان نے آگے بڑھ کر رستہ روکا

تیز ہوا نے رو کے کہا تم کہاں چلے ہو بھائی

یہ تو ایسی رات ہے جس میں زہر کی سوج پچھی ہے
جی کو ڈرانے والی آوازوں کی کھوج پچھی ہے

میں نے پاگل پن کی دھن میں مڑ کر بھی نہیں دیکھا
دل نے تو دیکھے ہیں ایسے لاکھوں کٹھن زمانے
وہ کیسے ان بھوتوں کی باتوں کو سچا جانے

جونہی اچانک میری نظر کے سامنے بجلی چمکی
میں نے جیسے خواب میں دیکھا اک خونیں نظارہ
جس نے میرے دل میں گہرے درد کا بھالا مارا!
خون میں لت پت پڑی ہوئی تھی اک ننگی مہ پارہ

پھر گھائل چیخوں نے مل کر دہشت سی پھیلائی
رات کے عفریتوں کا لشکر مجھے ڈرانے آیا
دیکھ نہ سکنے والی شکلوں نے جی کو دہلایا

ہیبت ناک چڑیلوں نے ہنس ہنس کر تیر چلائے
سائیں سائیں کرتی ہوا نے خوف کے محل بنائے

سارے تن کا زور لگا کر میں نے اسے بلایا
"لیلے ــــــ لیلے کہاں ہو تم، اب جلدی گھر آجاؤ"
لیلیٰ ــــــ لیلیٰ کہاں ہو تم
لیلیٰ ــــــ لیلیٰ کہاں ہو تم

عفریتوں نے میری صدا کو اسی طرح دوہرایا:

اس نظم میں جو کہانی علامتی انداز میں بیان کی گئی ہے وہ اس سارے دور کا احاطہ کرتی ہے۔ سیاسی اور معاشرتی سطح پر پیلی کی علامت الگ الگ مفاہیم رکھتی ہے۔۔۔ اسی طرح آسیب اور ہیبت ناک چڑیلیں بھی الگ الگ سیاق وسباق میں اپنے معنی بدل لیتے ہیں۔ کالی رات کا تعین ہو جائے تو نیا انسان ٹوٹ پھوٹ اور ذہنی انتشار کی زد پر اس لمحہ کا ساتھی محسوس ہوتا ہے جہاں اپنا سایہ بھی آسیب نظر آتا ہے۔

نئی نظم میں کہانی اور ڈرامہ کی شمولیت نے اسے پورے ادب کا حاصل بنا دیا ہے اور یہ اندازہ ہوتا ہے کہ نئی نظم رفتہ رفتہ دوسری اصناف کو بھی گرفت میں لے رہی ہے۔ "ایک آسیبی رات" میں بیک وقت کہانی اور ڈرامہ شامل ہے۔ کردار اور مکالمہ اسے ڈرامائیت اور افسانوی عنصر نئے علامتی افسانہ کے قریب کر دیتا ہے۔ کہانی، ڈرامہ اور امیج کی ایک اور مثال منیر نیازی ہی کی نظم "صدا بصحرا" میں ملتی ہے:

چاروں سمت اندھیرا گھپ اور گھٹا گھنگھور
وہ کہتی ہے "کون ؟"
میں کہتا ہوں "میں"
کھولو یہ بھاری دروازہ
مجھ کو اندر آنے دو
اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

امیج اور کہانی کے امتزاج کی ایک اور خوبصورت مثال وزیر آغا کی نظم "دکھ" ہے:

تب ہاتھ کی گرفت سے ہر شے نکل گئی
کھمبا، منڈیر، شاخ، لرزتا ہوا شجر
اور آسمان پہ نقرئی بادل کا ایک پر
مٹھی نحیف غنچے کی مانند کھل گئی
اور ہاتھ کی گرفت سے ہر شے نکل گئی
کندن سی باہیں شام کی یکبارگی اٹھیں
اک چیخ تھی کہ کالے پہاڑوں تک گئی

اور شام جیسے رات کے ساگر میں گھل گئی!
تب رات خوشبوؤں میں نہائی ہوئی اٹھی
نغمے کی گونج سانس کے سرگم میں مل گئی
گردوں سے چند اوس کی بوندیں ٹپک پڑیں
تاروں کی ہانپتی ہوئی یا رات ڈھل گئی
بوڑھی گلی میں دھیرے سے چپ خیمہ زن ہوئی
کھڑکی کی آنکھ کیا بجھی، دنیا بدل گئی
دکھ اوٹ سے کواڑ کے میری طرف بڑھا
بھیگی ہوئی نظر سے مجھے گھورنے لگا

○

پرانا شاعر اپنی ہر بات منطقی ربط اور حوالے سے بیان کرتا ہے۔ ایک دعویٰ کرنے کے بعد اس کی دلیل دی جاتی لیکن نئی نظم میں دلیل کا کام قاری پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ نیا نظم گو شخصی طور پر اتنا کرچی کرچی ہے کہ اس سے کسی منطقی بات کی توقع کرنا ہی فضول ہے وہ ٹکڑوں، لہروں اور کرنوں کی شکل میں جس جس طرح اشیاء کے بکھرنے کا تماشا کرتا ہے اسے اسی طرح ریزہ ریزہ بیان کر دیتا ہے۔ خارج کے کرب نے ہمیں ذات کے جس بیابان میں قید کیا ہے وہاں روشنی کرن کرن ہو کر لوٹ جاتی ہے چنانچہ ہمارے خیالات میں اکائی کی بجائے بکھراؤ کا عمل شدید ہے۔ چنانچہ اسے بیان کرنے کے لئے آزاد تلازمۂ خیال کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

نئی نظم میں عنوان بھی نظم کے تاثر کے ابلاغ کا امین ہے۔ پرانا نظم گو عنوان کے بارے میں اتنا سنجیدہ نہیں تھا کہ وہ پہلے سے طے شدہ عنوان کے تحت نظمیں لکھنے کا عادی تھا۔ چنانچہ عنوان کے نیچے کی سطریں اس کے ساتھ زبردستی بندھی ہوئی نظر آتی تھیں لیکن نیا نظم گو اپنے خیال کو عنوان بعد میں دیتا ہے اور اس عنوان کی تلاش میں اسے ایک بار پھر اسی کرب سے گزرنا پڑتا ہے جس سے نظم کی تخلیق کے دوران گزرا تھا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ نئی نظم میں عنوان بھی تخلیق کا لازمی حصہ ہے۔ نئی نظم سے اگر عنوان جدا کر دیا جائے تو اکثر نظم کا تاثر ادھورا رہ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر وزیر آغا کی نظم 'شام' ہی لیجئے اگر اس نظم کا عنوان 'شام' نہ ہو تو یقیناً نظم کا وہ تاثر برقرار نہیں رہتا جو شاعر ہم تک پہنچانا چاہتا

ہے۔ مطلب یہ ہے کہ پرانی نظم کا عنوان بدل بھی دیا جائے تو نظم کے مفہوم اور تاثر میں کوئی نمایاں فرق نہیں پڑتا لیکن
نئی نظم میں صورت نہیں کہ یہاں عنوان نظم میں سے اور نئی نظم عنوان میں سے ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

○

نئی نظم کے بارے میں بعض لوگوں کا یہ اعتراض کہ اس کا ابلاغ نہیں ہوتا مجھے بڑا بے معنی سا نظر آتا ہے۔ نئے ادب
میں ابلاغ کا لفظ ذرا مختلف معنی کا متقاضی ہے۔ پرانی شاعری میں بوجھل تراکیب، مشکل الفاظ اور ادق تخیلی افکار
کی وجہ سے شعر چیستاں کا نمونہ بن جاتا تھا۔ چنانچہ جب کسی ایسے شعر کی شرح بتائی جاتی اور لغت میں سے مشکل الفاظ
کے معنی لکھ دیے جاتے تو شعر کا ابلاغ ہو جاتا۔ چنانچہ اس مشقت کا عادی، قاری، جب نئی نظم کی شرح بنانے کی کوشش
کرتا ہے تو اسے مایوسی سے دوچار ہونا پڑتا ہے کہ یہاں تو پہلے ہی آسان اور عام فہم تراکیب اور الفاظ بنیادی شرط ہیں۔
دوسری بات یہ ہے کہ نئی نظم کا فکری کینوس بہت وسیع ہے۔ نئے نظم گو کا وسیع مشاہدہ ملکی اور غیر ملکی ادب
پر گہری نظر، مختلف فلسفوں کا مطالعہ اور بین الاقوامی سطح پر UP-TO-DATE معلومات اسے معنوی طور پر پیچ دار
بنا دیتی ہیں۔ اس کی نسبت ہمارا قاری ابھی تک اسی پرانی روایت سے چمٹا ہوا ہے اور نئے کے بارے میں شک و شبہ
کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ قاری کی ذہنی تربیت پرانے ادب کی روایتوں کے مطابق ہوئی ہے چنانچہ وہ ہر چیز کو اپنی
روایتوں کے پس منظر میں دیکھنے کا عادی ہے۔ نیا ادب جب اسے ان روایتوں سے علیحدہ نظر آتا ہے تو وہ فوراً
اس کو رد کر دیتا ہے۔ یہ کام ہمارے نقادوں کا ہے کہ وہ قاری کو نئی روایتوں سے ہم آہنگ کرنے کے لیے اس کی نئے سرے
سے ذہنی تربیت کریں۔ سارا المیہ یہاں سے جنم لیتا ہے کہ ہمارے نصاب میں ابھی تک نئے ادب سے سوتیلی ماں جیسا
سلوک کیا جاتا ہے بلکہ ہمارے اساتذہ جن کی زیادہ تعداد پرانی نسل سے وابستہ ہے۔ سکولوں اور کالجوں میں اپنے طالب علموں
کے سامنے نئے ادب کا بیدردی سے مذاق اڑاتے ہیں۔ ان کے اسی تضحیک آمیز رویہ کی وجہ سے ہمارے نوجوان نئے
ادب کو پڑھنے سے پہلے ہی اس کے بارے میں متنفر ہو جاتے ہیں چنانچہ فارغ التحصیل ہو کر اگر کبھی وہ نیا ادب پڑھ
بھی لیں تو ان کا رویہ اس میں سے خامیاں تلاش کرنا ہی رہ جاتا ہے۔

بنیادی طور پر ابلاغ کا مسئلہ ضمنی اور اضافی ہے ایک دور میں جس شاعر کا ابلاغ نہیں ہوتا وہ دوسرے دور والوں
کے لیے قابل فہم بن جاتا ہے۔ غالب، میرا جی اور کئی دوسرے شعراء کی مثالیں موجود ہیں اور پھر یہ بات بھی اپنی جگہ قابل غور
ہے کہ اگر کوئی چیز کچھ لوگوں کی سمجھ میں آ جاتی ہے اور کچھ کے نہیں آتی تو پھر یہ کیوں الزام لگایا جاتا ہے جن کی سمجھ میں بات

نہیں آتی وہ لوگ یہ کیوں نہیں سوچتے ہیں کہ ممکن ہے ان کے ریسیور ہی میں کوئی نقص ہو۔ میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ کاغذ پر لکھی ہوئی نظم کی سطریں ساکت و جامد ہوتی ہیں۔ پڑھتے ہوئے اگر وہ ہمارے ذہن میں متحرک ہو جائیں اور تاثر دے جائیں تو ابلاغ کا مسئلہ فضول اور بے معنی ہے۔

نئی نظم میں انفرادی رنگ بہت نمایاں ہے۔ پرانا نظم گو خارج کا ہو بہو ذکر کرنا فنکاری خیال کرتا تھا لیکن خارج کوئی جامد شے نہیں۔ خارج کی دھوپ اس کی آنکھوں اور دماغ تک تو پہنچی تھی لیکن حل میں اور دھڑکتے ہوئے لہو میں شامل نہ تھی نتیجتاً وہ پس منظر کی دھوپ ہی کا ذکر کرتا ہے۔ نئی نظم اس کے پس منظر کا ذکر کرتی ہے جہاں تخلیق کا عمل ہیولے بناتا ہے اور دھندلکا چھایا رہتا ہے اس میں اپنی آنکھیں (قاری اور سامع) کو کھولنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جتنی آنکھیں زیادہ روشن ہوں گی اور ارتکازِ فکر ہوگا اتنا ہی جذبہ اور اظہار کا ابلاغ ہوگا۔ اس کی مثال یوں دی جاسکتی ہے کہ پرانا شاعر صبح کا ذکر کرتا تھا تو پرندوں کے چہچہے، قمری کی صدا، بیلوں کی گھنٹیاں میونسپلٹی کی چھڑکاؤ والی لاری۔ مسجد کی اذان اور مندر کے سنکھ جیسی بدیہی علامتوں کا ذکر کرکے ہمیں کشاں کشاں صبح تک لے جاتا تھا لیکن اس سارے عمل میں صبح کی اپنی تخلیق کا کوئی ذکر نہ ہوتا تھا کہ صبح کیسے رات کے بطن سے اور سورج کی آمد سے ظہور میں آتی ہے۔ پھر ہلکا ہلکا دھندلکا، پتلی پتلی سفید سی دھند اور زرد کرنوں کا دھیرے دھیرے اترنا۔ روشنی کا پھیلنا ——— ظاہر ہے کہ اس قسم کے تخلیقی عمل کا مشاہدہ اور اس کا فنکارانہ اظہار محنت طلب اور جان لیوا عمل ہے۔ پرانے نظم گوؤں کے یہاں یہ عمل نہیں۔ نئی نظم کی خوبی یہ ہے کہ وہ اس عمل کا ردِ عمل پیش کرتی ہے پرانی نظم سورج کی طرح ہے کہ شدید چمک اس کے اندر جھانکنے میں حائل ہوتی ہے لیکن نئی نظم چاندنی رات کی طرح ہے کہ آنکھیں کھولتے جائیں تو چمکتا ہوا چاند نظر آتا ہے آس پاس اندھیرا ہے اور ہر شے ہلکی روشنی میں نہائی ہوئی ہے ہم چاند کو دیکھتے ہیں اور اس کے تن داغ داغ کو بھی۔

محبت کا روایتی بر خود غلط معیار بھی نئے نظم گو کے یہاں مروّج نہیں۔ وہ جذبہ اور تجربہ کی صداقت پر ایمان رکھتا ہے اس کے یہاں مشاہدہ آنکھوں کے شیشوں سے ٹکرا کر واپس نہیں جاتا بلکہ آنکھ کے روزن سے اندر در آتا ہے۔ پھر تجربہ اور جذبہ بن کر فنکارانہ خلوص کے ساتھ باہر آتا ہے۔ محض زاویہ بن کر نہیں بلکہ مکمل

اور گھمتی ہوئی شکل نہیں۔

آخر میں، میں آتنا اور کہنا چاہتا ہوں کہ یہ بات ذہن میں رکھنا چاہیئے کہ نئی نظم رکابی میں رکھی ہوئی کوئی چیز نہیں جسے نظم گو پیش کر رہا ہے بلکہ وہ رکابی کے سینہ پر کھدا ہوا ایسا نقش ہے جسے جاننے اور سمجھنے کے لیے رکابی کو ہاتھ میں لینا ضروری ہے۔

نظم اور نثر کا فرق

جمیل ملک

یہ استدلال کہ نثر کے مقابلے میں نظم انسان کا اولین ذریعہ اظہار رہا ہے، قرین قیاس معلوم نہیں ہوتا۔ اس میں شک نہیں کہ تخلیق کائنات اور ہبوط آدم کے پس منظر اور پیش منظر میں کار فرما سارا عمل شاعرانہ ہے۔ یہ کائنات فنکار ازل کے ذہن کا ایک شہپارہ ہی تو ہے جہاں روز آفرینش سے اب تک تضاد میں تطابق اور کثرت میں وحدت کی جلوہ سازیاں، رنگا رنگ مظاہر کا روپ دھار کر انسان کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ اس حیرت خانۂ امروز و فردا میں خدا، انسان اور زمین کی تثلیث کے مابین ہمیشہ ہی سے کشمکش اور تصادم کی ہزار گونہ صورتیں پیدا ہوتی رہی ہیں۔ اس آویزش کے انتہائی شدید لمحوں میں جب خدا انسان سے مخاطب ہوا ہے تو الہامی کتابوں میں اسکی زبان شاعرانہ لب و لہجے سے مماثل ہو گئی ہے۔ شدت جذبات سے مغلوب ہو کر جب انسان پکار اٹھا ہے تو اس کی روح کا نغمہ، رقص، لے، سر، تال کے مراحل سے گزرتا ہوا اوزان شاعری کے تابع ہوتا چلا گیا ہے۔ قوت نمو کی حدت سے جب زمین کا سینہ شق ہو گیا ہے تو نظروں کے سامنے جنگل، کھیت اور گلزار مہک اٹھے ہیں۔ جن کا حسن شاعری کی آید اور شاعر کے سینے کا نور بن گیا ہے۔ بایں ہمہ یہ سمجھ لینا کہ انسان ابتدا میں ہمیشہ شاعری کی زبان ہی میں گفتگو کرتا ہو گا، قابل یقین معلوم نہیں ہوتا۔ بات یہ ہے کہ شاعری داخلی تموجات اور ہیجانات کے بے ساختہ اظہار کا نام ہے۔ ارتقائے انسانی کے ابتدائی سفر میں تحقیق و تجسس، رنج و نشاط اور خوف و حیرت کے ہزاروں مراحل آئے ہوں گے جہاں انسان از خود رفتہ ہو کر شاعرانہ اسلوب بیان میں اپنی ذات اور اپنی ذات کے واسطے سے کائنات سے مخاطب ہو گیا ہو گا۔ لیکن نظم انسان کا اولین ذریعہ اظہار ہے کے مفروضے سے تو یہ غلط فہمی پیدا ہو جاتی ہے جیسے انسان ابتدا میں ہر بات شاعرانہ انداز ہی سے کرتا ہو گا اور نثر سے اس کا علاقہ اور تعلق بہت بعد کی چیز ہے حالانکہ سب جانتے ہیں کہ شاعرانہ اظہار تو خارجی اور داخلی حرکت کے باہمی تصادم کے بطن سے جنم لیتا ہے اور شاعرانہ تخلیق شدت احساس اور قدرت بیان کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ پھر یہ بھی حقیقت ہے کہ انسان ہمہ وقت شدت احساس سے مغلوب نہیں رہتا اگر ایسا ممکن ہوتا تو انسان نے ماضی سے حال تک سوائے شاعری کے اور کچھ کیا ہی نہ ہوتا۔ شاعرانہ اظہار کا لمحہ انسان کے تابع نہیں بلکہ فنکار خود ہمیشہ اس تخلیقی لمحے سے حرکت و حرارت حاصل کر کے

فن کی رگوں میں ابدیت کا خون دوڑتا رہتا ہے۔ جب اس تخلیقی لمحے کی تندوتیز سیر رو شاعر کے ذہنی رویے کو چھو کر گزر جاتی ہے تو اس کے بعد وہ پھر ایک عام فرد کے قالب میں ڈھل جاتا ہے اور اسی طرح نثری انداز اور روزمرہ میں اپنے ہم جنسوں سے باتیں کرتا ہے یہی حال عہد آفرینش کے انسان کا بھی ہوگا عام زندگی اور نارمل حالات میں وہ بول چال کے نثری سانچے ہی استعمال میں لاتا ہوگا۔ یہی طریقہ کار قدرتی بھی ہوگا اور مافی الضمیر کے اظہار کے لئے آسان بھی۔

دراصل نظم یا شاعری کو اولین ذریعۂ اظہار مان لینے کی غلط فہمی اس لئے پیدا ہوئی کہ شاعری کی زبان الہامی، موثر، معنی خیز اور اختصار پر مبنی تھی۔ یہ آواز خدا، انسان اور دھرتی کے دل کی آواز تھی۔ اس لئے سب نے چاہا کہ یہ آواز زمانے کی دست برد سے محفوظ رہے نتیجۃً شاعری کی آواز کو پتوں، کتبوں، غاروں اور مقدس صحیفوں اور لوحِ دل پر رقم کر کے محفوظ کر لیا گیا۔ اس کے برعکس معاشرتی زندگی میں اپنی افادیت کے باوجود روزمرہ کے نثری اسالیب بیان کو رسم الخطی الجھنوں اور تحریری رکاوٹوں کی وجہ سے محفوظ نہ کیا جا سکا۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ابتدا ہی سے نظم اور نثر اسلوب بیان کے لحاظ سے الگ الگ راہوں پر گامزن رہے ہیں پھر بھی چونکہ نظم اور نثر دونوں انسان ہی کے پیرایہ ہائے اظہار ہیں۔ اس لئے شروع ہی سے انسان کو ان دونوں کے درمیان ایک قدر مشترک کی حیثیت سے حاصل رہی ہے۔ ابتدائے آفرینش سے آج تک انسان اپنی اپنی سطح پر نظم و نثر دونوں ہی سے کام لیتا رہا ہے۔ دونوں ہی کو انسان کی شخصیت کے اظہار کے دو زاویوں یا دو اسالیب کا نام دیا جا سکتا ہے۔

• شاعرانہ اسلوب کی بنیادیں داخلی توانائی اور جذبے کی شدت کے ساتھ ساتھ موزونیٔ طبع پر بھی استوار ہوتی ہیں ہر چند شاعرانہ جذبے کا اظہار شروع ہی سے آہنگ اور موزونیت کا متقاضی رہا ہے تاہم اول اول شاعری کے لئے بحور اور اوزان کے بندھے ٹکے اصول اور کلیے نہیں تھے۔ آسمانی صحیفوں تک سے یہ بات مترشح ہے کہ نغمگی اور روانی کے باوجود یہ آیات اور ابیات مخصوص اوزان اور بحور کے سختی سے پابند نہیں۔ ہوا یوں کہ انسان خود اپنے بے ساختہ پن سے اتنا مسحور ہوتا چلا گیا کہ اس کیفیت کو پابند کرنے کے لئے اس نے رقص نے، سر، تال، لفظ، تشبیہ، استعارہ، رمز اور علامت کو آہستہ آہستہ یکجا کر کے ان پر ابدیت کی مہر لگا دی اور اسے دبستان شاعری کا نام دے دیا۔ اس ایوان سخن کی بنیادوں کو پختہ تر اور در و بام کو منفرد و ممیز کرنے کے لئے فن شاعری کو مختلف و متنوع بحور اور اوزان میں منقسم کر دیا گیا۔ شاعرانہ طباعی اور قدرت فن نے جوں جوں اپنے جوہر دکھائے انسانی شخصیت کے ہزار گونہ پہلو تو انواع اصناف سخن کے قالب میں ڈھل ڈھل کر اپنی اپنی بہار دکھانے لگے اس سارے طریقہ کار سے صاف ظاہر ہے کہ شاعرانہ عمل میں بے ساختہ پن کے ساتھ ساتھ انسان کی شعوری کوشش کا عنصر بھی شامل ہوتا چلا گیا۔ اس سے فائدہ یہ ہوا کہ شاعری کو ایک مکتب فن کی حیثیت تو مل گئی نہیں بلکہ دربار جمالیات کے صدر انتظام کے

طور پر بھی تسلیم کر لیا گیا لیکن نقصان یہ ہوا کہ انسان کی ازلی معصومیت اور اس کا بے لوث اظہار کلیوں اور قاعدوں کے حصاروں میں محبوس ہوتا چلا گیا۔ اور کئی صورتوں میں جذبے پر شعور کی گرفت مضبوط سے مضبوط تر ہوتی چلی گئی جس کی وجہ سے اپنی افادیت کے باوجود شاعری کے باطنی اور ظاہری محاسن کو ضعف پہنچا۔ حالی کے کلام کا ایک حصہ اگرچہ مکتب سخن کی مبادیات کو پورا کرتا ہے لیکن اس میں وہ داخلی توانائی نہیں جو شاعر کو از خود رفتگی اور بے ساختہ پن کا جوہر عطا کرتی ہے کئی مقامات پر جب اقبال اپنے آپ کو شاعر کہنے سے اجتناب کرتا ہے تو اسے محض کسر نفسی کہہ کر ٹال دینے سے بات طے نہیں ہو جاتی دراصل اقبال معیار شاعری اور اس کے داخلی اور خارجی محاسن کا خوب خوب ادراک رکھتا تھا اور جب اسے احساس ہوتا ہے کہ میری شاعری کے رگ و ریشہ میں خون جگر کی آمیزش سے زیادہ فکر کی جولانی کا ممد تھا انھیں ماننے لگا ہے تو وہ صاف اعتراف کر لیتا تھا۔ ع

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ

اگرچہ بادی النظر میں نظم نظم ہے اور نثر نثر لیکن آج ہیئت کے اس فرق کو شدت کے ساتھ معنویت کے تن پر بھی معمول کرنا انتہا پسندی کا مظہر ہوگا۔ بات یہ ہے کہ انسان نے فن شاعری کو اوزان اور بحور کے تابع کر کے اس کی حدود تو متعین کر دی ہیں بلکہ حرف و صوت و رنگ کے آمیزے سے اس کی شبیہ کے نقش و نگار بھی ابھار دیے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ شاعری کچھ بندھے ٹکے فارمولوں کے زیر نگیں ہو کر رہ گئی ہے۔ شاعری جذبے کے بے لاگ اور نغز اظہار کا نام ہے اور نثر کو انسان کی شخصیت اور گرد و پیش کا بے کم و کاست اظہار کہا جا سکتا ہے اگر تھوڑی دیر کے لیے اپنے ذہن و دماغ کو نظم و نثر کے مروجہ کلیوں اور قاعدوں سے الگ کر کے اور خود عہد آفرینش کے انسان کے ساتھ ہم کلام ہو کر دیکھیں تو اس نتیجے پر پہنچنا آسان ہو جاتا ہے کہ وزن اور بحر کی پابند شاعری بھی اگر جذبے سے عاری ہے تو وہ نثر کہلائے گی کیونکہ نثر تو محض الفاظ کی بامعنی ترتیب اور انسان کی شخصیت کے سیدھے سادے اظہار کا ذریعہ ہے۔ نثر میں جذبے کا پیوند لگانا کوئی ضروری نہیں لیکن جسے ہم عرف عام میں نثر کہتے ہیں۔ اگر جذبے سے مملو ہو کر شخصیت کے عمیق ترین گوشوں کی آئینہ دار بن گئی ہو تو ایسی نثر کو بلاشبہ شاعری کہا جا سکتا ہے۔ انہی معنوں میں مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا صلاح الدین احمد نثر میں بھی شاعری کیا کرتے تھے۔

یہاں یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ نثر میں شاعری کرنے کی بجائے کیا یہ بہتر نہیں کہ شاعری ہی کو ذریعہ اظہار بنایا جائے اسی طرح جذبے سے عاری شعر کہنے کی بجائے کیا یہ روش مستحسن نہیں کہ نثر ہی میں اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لایا جائے۔ بات یہ ہے کہ شعر و ادب کی دنیا میں منصوبہ بندی سے اکثر اوقات تخلیقی صلاحیتوں کے سوتے خشک ہو جاتے ہیں اس لیے کسی شاعر یا ادیب پر اس طرح

کا حکم لگانا نہ تو واجب ہے اور نہ ضروری جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے نظم و نثر کے درمیان انسان ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے نظم و نثر دونوں ہی سے انسان کی فکری اور روحانی ضرورتوں کا معنوی اور افادی اظہار ہوتا رہا ہے جس طرح کائنات انتشار اور توازن، نرمی اور صلابت، سکون اور عمل، جمال اور جلال، روحانیت اور مادیت، داخلیت اور خارجیت، تضاد اور تطابق کی آویزش پیہم سے عبارت ہے۔ اسی طرح طبیعی، حیاتیاتی اور عملی طور پر انسان میں بھی ان تمام عوامل کی کارفرمائی جاری و ساری رہتی ہے جو انسان کی نثری اور شاعرانہ صلاحیتوں پر تازیانے کا کام کرتی ہے اور اس کو اظہار و ابلاغ کی متنوع اور بوقلموں صورتوں سے مالا مال کر دیتی ہے۔ شاعر یا ادیب بھی کائنات اور انسان ہی کے جبلی، اکتسابی اور ارتقائی مراحل اور منازل کا آئینہ دار ہوتا ہے فرق یہ ہے کہ ایک عام انسان جب خدا کو پہچاننے کی سعی کرتا ہے تو ایک ادیب کے ہاں اسی یہی کوشش مشاہدۂ حق کی گفتگو بن جاتی ہے اور ایک شاعر کے ہاں یہی مضمون بادہ و ساغر کی آنچ سے ندرت اور بلاغت کا حامل ہو جاتا ہے بات ایک ہی ہے فقط ظرف درجوں کا ہے ایک عام آدمی کی گفتگو میں وہ استدلال و توازن نہیں ہوتا جو ایک ادیب یا نثر نگار کا خاصا ہے اور ایک ادیب کی تحریر میں وہ تہ داری پہلو داری اور جامعیت نہیں ہوتی جو ایک شاعر کا حصہ ہے ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے انسان نے یہ درجہ بندی اپنی سہولت کے لئے کی ہے اور بعض خصائص کی بنا پر شعر اور نثر کے مکاتیب کو الگ الگ کر دیا ہے لیکن اپنی نہاد اور بنیاد کے لحاظ سے دونوں کا تعلق انسان کی داخلی اور خارجی زندگی سے قائم و دائم ہے اور جس طرح انسان کے داخلی ہیجانات اور خارجی موثرات کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا بلکہ دونوں ہی کے ارتباط و آویزش سے انسان اور کائنات کے سینے میں ارتقاء کی دھڑکنیں موجزن ہیں۔ اسی طرح شعر اور نثر بھی فطرت انسانی کے اظہار کے دو تقاضے ہیں جن کے سوتے اسکی ذات سے پھوٹتے ہیں اور کائنات کو سیراب کرتے ہیں اور پھر کائنات کی زرخیزی و شادابی کو اپنی ذات میں جذب کر لیتے ہیں جس طرح سبب اور نتیجے ذات اور کائنات کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا اسی طرح نظم و نثر کے تقاضوں کو بھی اپنے ماخذ و مامن سے ہمیشہ کے لئے الگ کر دینا ناممکن ہے بعض خصائص کی وجہ سے اور افہام و تفہیم کے لئے نظم و نثر میں درجہ بندی اور تخصیص تو ممکن ہے لیکن نظم و نثر کے بیچ فرق کو جواز بنا کر یہ حکم لگانا کہ نثر میں شعریت ممنوع ہے اور شاعری میں نثری انداز یعنی سادگی اور سلاست کا رجحان غیر شاعرانہ طرز عمل ہے نظم اور نثر کو تنگ بند خانوں میں بانٹنے کے مترادف ہے جس کی وجہ سے شعر اور نثر کے درمیان خلقی اور ابدی رابطے کی فضا مسدود و شاعری محض چیستان اور نثر نگاری صرف قافیہ پیمائی تک محدود ہو سکتی ہے۔ اس طرز استدلال کا مطلب یہ نہیں کہ شعرا ایکدم شاعری میں نثر کا پیوند لگانے کی روش اپنا لیں اور نثر نگار اپنی تحریروں کو شعریت کے عطر سے سیراب کر لیں۔ اسطرح کی منصوبہ بندی ادب و شعر کے حق میں مضر ہی ہے لیکن اس امر سے انکار مشکل ہے کہ شاعر اور ادیب شعر اور نثر کے درمیان حد فاصل کے باوجود لاشعوری طور پر تا بقدر اور تا بقتضائے طبیعت شعر اور نثر کے درمیانی فاصلوں کو کم کرتے رہے ہیں۔ انگریزی میں BALLAD فارسی میں مثنوی مولانا

روم اردو میں مسدس حالی اور میر کے متعدد اشعار اپنی تمام تر سلاست، روانی، براہ راست نثری اور بیانیہ انداز کے علی الرغم شعری کے پیمانے پر بھی پورا اترنے کا ثبوت فراہم کر دیتے ہیں۔ اسی طرح مختلف زبانوں کی شاعری نے پابند نظم سے نظم معرا اور نظم آزاد کی طرف جو قدم بڑھائے ہیں انہیں بھی شاعری کی روایتی زنجیروں کو توڑنے اور بات کو چھوٹے بڑے ٹکڑوں میں تقسیم کر کے نثر سے قریب تر لانے ہی کی ایک لاشعوری کوشش قرار دیا جا سکتا ہے نظم کو بحر سے آزاد کرنے کی سعی بھی اس سلسلے کی ایک کڑی ہے اسی طرح سرسید اور حالی کی دو ٹوک اور افادہ پسند نثر کے ساتھ ساتھ شبلی، یلدرم، آزاد، نیاز اور صلاح الدین احمد وغیرہم کی رنگین و سرسبز نثر کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ ایسی شاعرانہ نثر کی وجہ سے اردو کے نثری اسالیب میں خوشگوار اضافے ہوئے ہیں۔ جو بلاشبہ روح شاعری سے انسان کی نسبت دیرینہ کے مرہون منت ہیں غرض نظم و نثر میں رد و قبول کا عمل شروع ہی سے جاری رہا ہے جس سے اسالیب انسانی کے افق وسیع سے وسیع تر ہوتے رہے ہیں۔

دراصل نظم و نثر کی یگانگت اور مغائرت کی بحث کرتے ہوئے یہ امر پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ آیا بات تخلیقی ادب کی ہو رہی ہے یا میکانکی ادب کی اگر نظم و نثر کو تخلیقی ادب کے زمرے میں شامل کر کے بات کو نتیجہ خیز بنانا مقصود ہوگا تو پھر نظم و نثر کے مفاہیم کو سمجھنا چنداں مشکل نہیں رہے گا۔ لیکن اگر غلطی سے میکانکی ادب اور تخلیقی ادب کو ایک ہی صف میں جگہ دے دی جائے گی تو الجھنیں پیدا ہوتی چلی جائیں گی۔ بدقسمتی سے ہمارے ہاں اس افراط و تفریط سے نکلنے کی منضبط اور شعوری کوشش ہی نہیں کی گئی جس سے یہ مسئلہ پیچیدہ تر صورت اختیار کرتا چلا گیا۔ شاعری کے بارے میں تو یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ شاعری نام ہی جذبے کی تجسیم کا ہے اور یہ کہ شاعری میں عقل و خرد کی گتھیاں بھی جذبات کی زبان ہی کے واسطے سے سلجھائی جاتی ہیں۔ اسلئے شاعری خواہ سہل ممتنع میں ہو یا رموز و علائم سے مزین بہرحال "تخلیق" کہلائے گی۔ رہا ادبی نثر کا معاملہ تو یہاں بھی یہ بات صاف ہے کہ شاعر کی طرح ناول نگار، افسانہ نگار، ڈرامہ نگار، انشائیہ نویس حتیٰ کہ نقاد بھی اپنے آپ کو تخلیقی فن کار ہی سمجھتا ہے اور ہر ادیب اس طریق فکر میں حق بجانب بھی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ شاعری کی طرح نثری ادب بھی تخلیقی ادب کا ایک قابل قدر حصہ ہوتا ہے۔ شعری ادب اور نثری ادب کے اظہارات میں فرق صرف اصناف، ان کے رویوں اور سطحوں کا ہے۔ ایک جذبہ شعر کے اختصار اور جامعیت کے سانچے میں ڈھل کر مجسم "دل" بن جاتا ہے لیکن یہی تجربہ کسی صنف نثر کے وسیع میدان میں "دریا" کی طرح بہہ نکلتا ہے۔ نظم ہو یا نثر اگر تخلیقی ادب کا مرحلہ درپیش ہے تو شاعر اور ادیب دونوں ہی کو یہ منزل جذبے کی شدت، تجربے کی سچائی، حسن کلام اور قدرت بیان کی بدولت سر کرنا ہوگی۔ ناول نگار کے لئے منظر نگاری اور بیروں بینی، افسانہ نگار کے لئے کرداروں کی نفسیاتی تحلیل اور دروں بینی، ڈرامہ نگار کے لئے خود کلامی اور رقت کی تجسیم، انشائیہ نگار کے لئے طباعی اور تہ داری اور نقاد کے لئے ژرف نگاہی اور غیر جانبداری ایسی چیزیں ہیں جو ادبی نثر کو تخلیق کا درجہ دے دیتی ہیں اور اسے معنوی طور پر شاعری کے قریب لے آتی ہیں اس نادیے

سے بھی یہ بات ثابت ہے کہ تقاضائے بشریت اور اصولِ فطرت کے عین مطابق نظم و نثر کے سانچے رہی رد و بدل اور افکار کے ساتھ ساتھ معنویت کے اعتبار سے بھی ایک دوسرے سے اثر قبول کرتے رہے ہیں البتہ تخلیقی ادب کو میکانکی ادب کے روبرو رکھ کر دیکھنے سے نظم اور نثر کے درمیان ایک واقعی اور حقیقی امتیاز نظر آجاتا ہے۔ میکانکی ادب میں جہاں شاعری منصوبہ بندی یا کسی فوری یا ہنگامی ضرورت کے تحت کی جاتی ہے وہاں نثر بھی صرف خیالات اور معلومات کی ترسیل اور افادہ پسندی کے نقطۂ نظر ہی سے لکھی جاتی ہے ظاہر ہے کہ ایسی شاعری بھی جذبے سے محروم ہوتی ہے اور نثر میں بھی کوئی تخلیقی اپج نہیں ہوتی۔ اس طرح کی شاعری کو محض بحور اور اوزان کی پابندی کی وجہ سے رسماً شاعری کا نام دے دیا جاتا ہے ورنہ اس میکانکی نظم و نثر میں معنوی طور پر چنداں فرق نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ بے اثر شاعری اور معلوماتی نثر کو کبھی بھی تخلیقی ادب یا ادبِ عالیہ کا منصب حاصل نہیں ہو سکتا۔

یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ عہدِ آفرینش کے انسان کے پاس تخلیقی صلاحیتوں کی فراوانی تھی کیونکہ خدا، کائنات اور زمین سے اس کا رشتہ براہِ راست اور روحانی سطح پر قائم تھا اسی لئے عہدِ قدیم کے انسان یا فنکار کا رویہ نظم و نثر دونوں ہی کے سلسلے میں شاعرانہ تھا اور ان میں کوئی خاص حدِ امتیاز بھی موجود نہیں تھی۔ زیادہ سے زیادہ روزمرہ کی گفتگو یا کاروبارِ زندگی کے اسالیب کو افادی نثر کا مقام دیا جا سکتا تھا۔ جوں جوں انسان نے ارتقا کی طرف قدم بڑھائے توں توں نظم و نثر کے سانچے اپنے تخلیقی منبع سے غیر محسوس طور پر دور ہوتے چلے گئے آہستہ آہستہ داخلی اور روحانی زندگی کے رویہ بہ زوال ہونے اور سائنسی اور میکانکی اقدار کے فروغ و استحکام سے افادی نثر کو تو تجزیہ و تحلیل کا فریضہ ادا کرنا ہی تھا۔ شاعری بھی اس رجحان سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تخلیقی ادب کے ساتھ ساتھ میکانکی ادب نے بھی فن کے چمن زاروں میں راہ پالی اور نظم و نثر کے صاف و شفاف سرچشموں کو گدلا کر دیا۔

آزاد نظم سے نثری نظم تک

روبینہ ترین

پروفیسر وائٹ ہیڈ (WHITE HEAD) نے کہا ہے کہ

"ہر تجربہ یا واردہ اپنی ساخت خود لے کر آتا ہے"

چنانچہ اس کے خیال کے مطابق ہیئت شعر میں جس قدر مختلف اصناف سخن وضع ہوئی ہیں وہ مختلف واردات، مختلف تجربات اور مختلف موضوعات کے اظہار کا ذریعہ ہیں گویا کوئی بھی صنف شعر شاعر کے تجربے کے اظہار کا وسیلہ ہوتی ہے اور اسی چوکھٹے میں اسیر ہوکر کوئی تجربہ ہفت رنگ بنتا ہے۔

اگر وائٹ ہیڈ کی یہ بات درست ہے تو یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ واردہ اور تجربہ بھی ہر دور اور ہر زمانے میں بدلتا رہا ہے۔ ہر تجربہ اپنے ماحول کی پیداوار ہوتا ہے۔ پرانی اصناف اپنے عہد میں اس لئے مقبول رہیں کہ وہ اپنے دور کے شعور کا ایک حصہ تھیں۔ اس دور کا شعور محدود تھا۔ رسل و رسائل کی کمی کی وجہ سے ذہنی افق محدود تھے، شاعری زیادہ تر ذہنی ورزش کا ذریعہ سمجھی جاتی تھی۔ اگر کوئی شعر کو سخن کا پردہ بھی بناتا تھا تو فنی موشگافیوں سے مزین اور مرتب ہوکر۔

آج کے انسان نے آزادی سے سوچنا شروع کیا تو ایسی اصناف وجود میں آئیں جو پابند سلاسل نہ رہیں۔ قافیہ ردیف عروض اوزان اور صنائع بدائع کی خشک زنجیریں اتار پھینکی گئیں۔ قدیم زمانے میں کامیابی کا معیار فارسی کی حسین ترکیبیں قوافی کا ترنم، عروض و اوزان کی استادی تسلیم ہوتا تھا اور نئے دور میں کامیابی کی ضمانت تجربے کی انفرادیت جذبے کا توازن، تخیل کی جدت، منفرد طرز احساس اور ایک خاص قسم کا باطنی آہنگ دیتا ہے۔

قدیم مروجہ اصناف کی تبدیلی کا احساس اس وقت شدید ہوا جب ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی نے برصغیر میں ایک نئے شعور اور ادراک کو جنم دیا۔ بیرونی نظریات کی یلغار نے یہاں کے ذہن کو متاثر کیا۔ جاگیرداری نظام میں شگاف پیدا ہوا صنعتی نظام پھیلنے لگا۔ طبقاتی شعور عام ہوا۔ پھر آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت، ڈارون کے نظریۂ ارتقاء، فرائڈ کی

تحلیل نفسی اور جدلیاتی مادیت کے نظریات نے قدیم فکری نظام کو متاثر کیا۔ دو عالمی جنگوں نے اقتصادی اقدار کے حوالے سے زندگی کی دیگر اقدار کا تعین کرنے کا ایک نیا شعور دیا۔

روابط اور رشتوں کی نوعیت تبدیل ہوئی تو سوچ کا نظام بدلا۔ عمل اور ردعمل کا سلسلہ شروع ہوا۔ زندگی کا چلن بدلا تو ادب نے بھی اپنی راہیں بدل لیں۔ ادب کی تحریکوں نے عالمی سطح پر اپنا رنگ جمایا۔ وجودیت کی تحریک، علامیت کی تحریک، تجریدیت، امیجزم، ہیومینیزم، داداازم، ریئلزم اور نہ جانے کیا کیا تحریکیں وجود میں آئیں جنھوں نے نہ صرف کسی ایک علاقے کے ادیبوں کو متاثر کیا بلکہ پوری دنیا کے فنکاروں کو سوچ اور اظہار کے نئے نئے پیمانے اور سانچے عطا کیے اب غزل، قصیدے، مرثیے، ریختی اور شہر آشوب کے پیمانے ناکافی سمجھے جانے لگے۔ نئے وسیلۂ اظہار کی ضرورت محسوس ہوئی اور اس طرح ردیف قافیے کی پابندی سے آزاد نظم وجود میں آئی اس کی ابتدا نظم غیر مقفیٰ اور غیر معریٰ سے ہوئی اور اس کی انتہا نظم منثور یا نثری نظم پر ہوئی۔

آزاد نظم محض ہیئت میں ایک نئی ہیئت کا اضافہ نہیں بلکہ اپنی جگہ ایک مخصوص پیرایۂ سخن ہے یہ ایک نیا زاویہ ہے اور نئے رویے کے پیرایۂ اظہار کا نام ہے۔ آزاد نظم میں وزن کا تصور اتنا ہے کہ وزن کے بنیادی ارکان کو اپنی مرضی سے کم یا زیادہ کیا جاتا ہے مصرعوں کی لمبائی انہی ارکان کی تکرار کی بدولت ہے۔ رہا قافیہ تو اس کی ضرورت نہیں ہوتی یوں بھی ردیف اور قافیے کی زنجیریں حالی نے کاٹ دی تھیں۔

آزاد نظم کے نمونے صحیفوں کے علاوہ شیکسپیئر کے ڈراموں میں نظر آتے ہیں کیونکہ اس نے بلینک ورس (BLANK VERSE) کا استعمال کیا اردو میں نظم آزاد کا پہلا تجربہ عبدالحلیم شرر نے کیا۔ ان کے بعد عظمت اللہ خان، اسماعیل میرٹھی نے اس ہیئت کو برتا لیکن آزاد نظم کے وسیع تجربے میراجی، ن م راشد، وزیر آغا، تصدق حسین خالد، مجید امجد یوسف ظفر، مختار صدیقی کے یہاں نظر آتے ہیں۔

عجیب اتفاق ہے کہ ہمارے یہاں عروضی پابندیوں سے ہٹ کر نظم کہنے کا رجحان پیدا ہوا تو سب سے پہلے نظم آزاد اور نظم معریٰ سامنے آئی اور بعد میں نثری نظم۔ لیکن فرانس میں نثری نظم پہلے وجود میں آئی اور اس کے اندر سے آزاد نظم نے جنم لیا۔ اس لحاظ سے تاریخی طور پر نثری نظم زیادہ قدیم ہے اور شعری ہیئت سے بغاوت کا پہلا قدم نثری نظم کی صورت میں اٹھایا گیا تھا۔ یوں اردو میں شبلی، آزاد، مہدی افادی، سجاد انصاری، قاضی عبدالغفار، نیاز فتح پوری اور سجاد حیدر یلدرم کی تحریریں ایک خاص شاعرانہ اور رومانوی التزام کی حامل تھیں اور اردو نثر کو اس آہنگ کی طرف لے جا رہی تھیں جسے شعری آہنگ کہا جا سکتا ہے۔

نثری نظم ایسی نظم ہوتی ہے جس میں نظم کی ساری خوبیاں موجود ہوں سوائے اس کے کہ اسے تحریر یا ترتیب نثر کی طرح دیا جائے گویا نثری نظم کی بنیادی شرط یہ ہے کہ اسے نثر کی طرح لکھا جائے "A READER'S QUIDE - OF LITERARY TERMS" میں اس کی تعریف یوں کی گئی ہے۔

"ایک مختصر شذرہ جسے نثر کی طرح مرتب کیا گیا ہو لیکن جس میں شاعری کے عناصر پائے جاتے ہوں یعنی محتاط طریقے سے وضع کیا ہوا آہنگ، حسن اصوات، قافیہ آرائش اظہار، علامتیں تصویریں تشبیہیں اور استعارے"

ایک انگریز نقاد نے نثری نظم کا دوسری اصناف سے موازنہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ نثری نظم شاعرانہ نظم سے یوں مختلف ہے کہ یہ مختصر اور مرتب ہوتی ہے آزاد نظم سے یوں مختلف ہوتی ہے کہ مصرعے ٹوٹتے نہیں، نثر پارے سے یوں مختلف ہے کہ اس میں عموماً زیادہ واضح آہنگ ہوتا ہے نیز غنائی اثرات، تصویر آفرینی اور اظہار کی قوت بھی زیادہ ہوتی ہے۔

بعض لوگوں نے نثری نظم اور ادبی نثر کو ملانے کی کوشش کی ہے لیکن یہ بات صحیح نہیں ہے۔ ادبی نثر لکھنے والا اپنے خوبصورت الفاظ میں خوبصورت خیال پیش کرتا ہے اس کی توجہ الفاظ کے حسن اور معنی کی خوبی کی طرف یکساں طور سے ہوتی ہے اس حسن کاری سے ادبی نثر کا آہنگ بنتا ہے لیکن نثری شاعری خوبصورت الفاظ میں خوبصورت بات کہنا نہیں۔ نثری شاعری تخلیق کرنے والے کا بنیادی کام جوہر شعری کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ اظہار کے لئے استعارہ، امیج اور علامت کا سہارا لیتا ہے۔ الفاظ کے مفاہیم میں تصرف کرتا ہے ادبی نثر اور نثری نظم کے آہنگ میں بھی فرق ہوتا ہے۔ نثری شاعری کا صرف داخلی آہنگ ہوتا ہے عروضی آہنگ نہیں۔

نثری نظم نے فرانس میں جنم لیا۔ بادلیئر، میلارمے، رال لو، رلکے وغیرہ کی نثری شاعری بہت مقبول ہے۔ اردو میں افتخار جالب، مبارک احمد، محمد امین، سعادت سعید، قمر جمیل جونی، اصغر ندیم سید اور عبدالرشید ایسے نام ہیں جنہوں نے نثری نظمیں لکھی ہیں۔ عبدالرشید کے تو نثری نظم پر تین مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔

اس قسم کی شاعری پر بڑی لے دے ہوتی ہے، ہیئت کے علاوہ ابلاغ کے مسئلے کو زیر بحث لایا گیا ہے کیونکہ عام طور پر نثری نظم لوگوں کی سمجھ میں بہت کم آتی ہے اور اسی وجہ سے یہ عام لوگوں میں مقبول نہیں ہو سکی دراصل شعر میں ابلاغ کا مسئلہ آج کا نہیں زمانہ قدیم سے ہے۔ لوگوں نے جب غالب سے یہ کہا تھا کہ

"اپنا لکھا وہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے"

تو دراصل بات وہی ابلاغ کی تھی۔ اس پہ پہلے تو غالب نے مشکل پسندی کی روش کو ترک کرنے سے انکار کیا لیکن بعد

میں ان کی طبیعت سادہ اور آسان ابلاغ کی طرف خود بخود مائل ہو گئی۔ حاصل ادب لوٹنا ئے حقیقت سے زیادہ اخفائے حقیقت کا تقاضا کرتا ہے۔ اقبال کا یہ مصرعہ اسی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

"برہنہ حرف نگفتن کمال گویائی است"

ہر دور میں ابلاغ کا مسئلہ وجہ نزاع بنا رہا ہے۔ کچھ لوگوں کا یہ خیال ہے کہ فنکار کا کام محض اظہار کرنا ہے ابلاغ اس کا مسئلہ نہیں لیکن ظاہر ہے کہ جب کوئی فن پارہ اپنی ہیئت کے ساتھ قاری یا ناظر کے سامنے جاتا ہے تو اس کا مقصد تفہیم ہوتا ہے اور یہ تفہیم اسی وقت ممکن ہے جب اس میں اظہار کی تکمیل کے ساتھ ساتھ ابلاغ کی خوبی بھی موجود ہو۔ دور جدید میں علامتی ادب کی عدم مقبولیت اور ڈائجسٹوں کی پسندیدگی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ ادب سمجھ میں نہیں آتا اور یہ ادب عام ذہنی سطح کے انسان کے لئے بھی قابل فہم ہے۔

لیکن مسئلہ یہیں تک محدود نہیں رہتا بلکہ ایک اور جہت بھی اختیار کر لیتا ہے اور وہ جہت ہے قاری کی تربیت کی۔ ہمارے یہاں لوگوں کی ذہنی تربیت کا اہتمام نہیں کیا گیا۔ خواندگی کی شرح بہت کم ہے۔ ظاہر ہے اس صورت میں عام قاری صرف ان چیزوں کو پسند کرے گا جو آسانی سے اس کی سمجھ میں آسکتی ہیں۔ آزاد نظم ہو یا نثری نظم دور جدید میں اس میں ابہام کی ایک وجہ پیچیدہ تجربات ہیں۔ موجودہ زندگی اتنی سادہ نہیں کہ آسانی سے سمجھ میں آسکے اس لئے ادیب اور شاعر کے تجربات بھی اچھے خاصے پیچیدہ اور آسانی سے قابلِ فہم نہیں غالباً اسی لئے نثری نظم ایک بار پھر دم توڑ چکی ہے اس وقت کوئی بھی شاعر باقاعدہ طور پر نثری نظم نہیں لکھ رہا۔ اس قسم کے ادب کی تخلیق نے ادب پڑھنے والوں کا دائرہ بہت محدود کر دیا ہے اور یہ کوئی اچھی بات نہیں۔ میں اپنی گفتگو کو ایزرا پاؤنڈ کی اس نصیحت پر ختم کرتی ہوں کہ جو بات اچھی نثر میں کہی جا چکی ہو اسے خراب نظم میں مت دہراؤ۔ اس فقرے میں یہ اضافہ کیا جا سکتا ہے کہ جو بات اچھی نثر میں کہی جا چکی ہو اسے خراب نظم میں مت دہراؤ خصوصاً نثری نظم میں۔

نثری نظم یا شاعری

انیس ناگی

آج کل اردو شاعری کے پنڈال میں پھر تنازعے کے آثار دکھائی دیتے ہیں وہ نقاد جو گزشتہ پندرہ سالوں سے نئی اردو شاعری کے اسلوب کے خلاف عوا عو آکر تھک گئے ہیں۔ از سرِ نو نثری نظم کے عنوان کے تحت نئی شاعری اور نثری نظم کے خلاف وہی فرسودہ معیار جمع کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جنھیں نہ صرف ادبی ذوق نے دھتکار دیا ہے بلکہ جن کا اصرار مضحکے کا باعث ہے البتہ اس مرتبہ نثری نظم کے حوالے سے نئی شاعری پر جو تبرا بھیجا جا رہا ہے اس میں وہ خشوع خضوع نہیں ہے جو پندرہ سال پہلے تھا۔ شاید اس لئے کہ نئی اردو شاعری کا اسلوب کچھ اتنا راسخ ہو چکا ہے کہ اس سے جان چھڑانا مشکل ہے۔ اب جبکہ نئی شاعری سے وابستہ شعراء اردو شاعری میں ایک نئے اسلوبِ شعر کے امکانات کا جائزہ لے رہے ہیں تو یہ حضرات اس اسلوبِ شعر کی ہیئتی اور تصوراتی تشکیل پر غور و خوض کرنے کی بجائے ایک مرتبہ پھر کلاسیکی عروض کی گردان کا اعادہ کر رہے ہیں غالباً وہ بھول گئے ہیں کہ جب خلیل بصری نے شاعری کا نظام عروض مدوّن کیا تھا اس وقت شتر سب سے تیز رفتار جانور تھا زندگی پُرسکون تھی اور وہ شور ایجاد نہیں ہوئے تھے جو اب سارا دن سماعت کے گرد جھنجھناتے ہیں۔

نثری نظم کی تصوراتی اور ہیئتی تشکیل میں مسئلہ عربی اور فارسی عروضوں اور پنگلوں کے مزید امکانات دریافت کرنے کا نہیں بلکہ ایک نئی شعری اسلوبیات کے اختراع کا ہے کہ اسے کیونکر اور کیسے مرتب کیا جا سکتا ہے؟ ابھی تک اردو شاعری میں عموماً اور غزل کی شاعری میں خصوصاً معین لسانی محاورے کو معین حالتوں میں استعمال کرنے کا رواج رہا ہے جس کے نتیجے کے طور پر اردو شاعری کا داخلی اور خارجی نظام صورتِ مدور دائروں میں گھومتا رہا اردو شاعری کا یہ آہنگ وارد ہونے کی بجائے در آمدہ تصورِ صورت کا حامل ہے۔ اسی لئے اس میں مقامی جذباتی اور تہذیبی رنجوں کو سمونے کا امکان کم سے کم تر ہے اس کی تنگ دامنی سے کون واقف نہیں ہے کہ کسی شعر میں جب کوئی لفظ بحر کے معینہ صوتی دائرے میں توازن نہیں پیدا کر سکتا تو بعض مجبوری اس لفظ کو قلم زد کرنا پڑتا ہے اور اس سے پیدا شدہ تلازمات اور معنوی لاحقوں کو بھی حذف کر دینا ضروری ہو جاتا ہے۔ کیا اردو میں ایسا آہنگ دریافت نہیں کیا جا سکتا جو ایک ہی مصرع میں یا نظم میں ہر طرح کے الفاظ کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔

اب جبکہ ایک نئے اسلوب شعر یعنی نئی شاعری کی تشکیل کے پندرہ سال بعد جب نئے شعراء نثری نظم کی تعاقب تشکیل کے لئے جدوجہد کر رہے ہیں تو کیا یہ ضروری ہے کہ بلا وجہ تشتعال کا اظہار کیا جائے ؟ حقیقت یہ ہے کہ نئے شعراء کا نثری نظم کی طرف رجحان ایک طرح کی خود احتسابی کا نتیجہ ہے کیونکہ جس طرح نئی شاعری کے اسلوب کو برتا جا رہا ہے وہ ایک لحاظ سے 'کلیشے' کی شکل اختیار کر رہا ہے۔ ایک ہی طرح کے تجربات اور استعاروں کی تکرار سے نئی شاعری کا پھیلاؤ کسی قدر رک گیا ہے۔ ہم نئے شعراء کے فوری بعد کی نوجوان شعراء کی نسل ابھی تک نئی شاعری کے اسلوب شعر سے باہر نکل نہیں پائی۔ اگرچہ نئی شاعری نے انفرادی طور پر کسی 'شاعر کبیر' کو پیدا نہیں کیا ہے۔ تاہم من حیث المجموع نئی شاعری کے اسلوب میں 'شعر کبیر' کے امکانات پوری طرح موجود ہیں۔ ادبی تاریخ کے اعتبار کے اعتبار سے نئی شاعری نے زبان و بیان اور رقبہ تجربات میں شکست و ریخت اور تعمیر کی وسیع تر 'مشق' کی ہے اور جسے 'شعر کبیر' کی آفرینش کے لئے بطور خام مواد استعمال کیا جا سکتا ہے۔

نثری نظم، منثور شاعری، غیر عروضی نظم وہ مختلف اصطلاحات ہیں جنھیں آجکل زیر نظر اسلوب شعر کے لئے استعمال کیا جا رہا ہے۔ یہ اصطلاحات بذات خود ایک تناقض کا شکار ہیں اور ان میں ایک اعتبار سے معذرت کا پہلو بھی ملتا ہے یعنی یہ ایسی شاعری کا مرکب ہے جس میں کبھی وزن کا التزام کیا جاتا ہے اور کبھی نہیں۔ نثری شاعری کے بارے میں یہ مشاہدہ شاعری کے ایسے ناقص تصور پر دلالت کرتا جو عروضی وزن کو لازمہ شعر قرار دیتا ہے۔ بوطیقا سے مقدمہ شعر و شاعری تک ہر نقاد نے عروضی وزن کو شاعری کے تصور میں اتنی مرکزیت نہیں دی ہے جتنی خود شعراء نے دی ہے جہاں تک اردو شعراء کا تعلق ہے انھوں نے اصوات اور آہنگوں کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کی بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں۔ زبان کا نامیاتی آہنگ معنی و صوت کا ایسا بہاؤ ہے جو ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور جو صوت کو معنی کا جزو بنا کر مافی الضمیر کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ اس کا وجود سیاق و سباق کی تعمیر سے پیدا ہوتا ہے جس میں نغمگی اور تنظیم کا رجحان خارج میں موجود کسی صوتی پیرائے کی پابندی کی بجائے اندرونی حرکت سے معرض وجود میں آتا ہے، گو ایسے صوتی پیرائے کا اس طرح تجزیہ تو نہیں کیا جا سکتا جس طرح کسی شعر کی تقطیع کی جاتی ہے البتہ اسے محسوس کیا جانا ممکن ہے۔ آہنگ کا تصور داخلی بلکہ نامیاتی آہنگ کی تکوین عروضی آہنگ کی نسبت زیادہ انہماک کی طالب ہوتی ہے۔ یہ شاعر کا زبان کے ساتھ رشتہ مؤدت کے مختلف مدارج کو ظاہر کرتا ہے کہ اسے کس حد تک لسانی سلسلوں کی تعمیر کے ذریعے صوت و معنی کے ہم آہنگ پیرایے کی تعمیر پر عبور حاصل ہے۔ نامیاتی آہنگ ان معانی میں عروضی آہنگ کا مخالف ہوتا ہے کہ اول الذکر پیری

کی بجائے شعری تخلیق سے قبل آہنگ کے کسی معین ڈھانچے کو فرض نہیں کرتا جبکہ موخرالذکر کا دائرہ کار ماقبل وجود آہنگ کی پیروی کرتا ہے اور یہ کہنا کہ معین بحور ہی آہنگ کا واحد اور حتمی ذریعے ہیں، آہنگ کا ایک ناقص تصور ہے۔

اعلےٰ درجے کی الفاظی نثر میں بھی ایک طرح کا آہنگ ہوتا ہے جو دراصل جملوں کے باہمی انضمام اور لفظوں کی نشست و برخاست اور مافیہ کے موتیف سے پیدا ہوتا ہے۔ آہنگ کے ایسے تصور کو غالب، کامیو اور نطشے کی نثر میں تلاش کیا جا سکتا ہے کیا اس قسم کی الفاظی نثر کو شاعری کا قائم مقام کہا جاتا ہے؟ کیا شاعری اور نثر ادراک کی دو ایسی مملکتیں ہیں جنھیں ایک دوسرے کا نعم البدل کہا جا سکتا ہے؟ کیا وزن ہی نثر اور نظم کا خط امتیاز ہے۔ نظم وہ ہے جسے گایا جا سکے، نثر وہ ہے جسے ادا کیا جا سکے۔ کیا شاعری اور نثر ایک دوسرے کا تخالف ہیں؟ کیا نثر کی تخلیق اور شاعری کی آفرینش کے لئے دو مختلف قسم کے حسی نظام درکار ہیں؟ کیا شاعری اور نثر میں لفظوں کا منصب بدل جاتا ہے؟ یہ وہ استفسارات ہیں جن کا تعلق براہ راست تخلیقی عمل اور اس کی غرض و غایت سے ہے کہ ایک خصوصی پیرایہ کیونکر خلق کیا جا رہا ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ نظم اور نثر ان معانی میں ایک دوسرے کا تضاد نہیں ہیں جن معانی میں سائنس اور مذہب ہیں یہ ایک ہی سر چشمے سے پھوٹتے ہوئے دو روپے ہیں جن میں رسمی اختلاف تمدنی ضرورتوں کے تحت پیدا کیا گیا ہے انسانی تاریخ اور "انسان شناسی" کی یادداشتوں کے مطابق تخلیقی اور تاریخی اعتبار سے شاعری کو نثر پر اولیت حاصل ہے۔ یہ انسان کا قدیم، ابتدائی اور جذباتی اظہار ہے بعد ازاں جب انسان نے اپنی ذات اور اپنی خارجی موقعیت میں معروضیت کا تعلق دریافت کیا تو اس نے اشیاء اور واقعات مرتب کرنے کی کوشش کی، جوں جوں اس نے اپنے آپ کو خارجی طور پر زیادہ منظم کیا، اس نے جامع اور مکمل اظہار کے لئے جملہ سازی کا فن ایجاد کیا، اس نے لفظوں کی ترتیب سے ایک ایسی مارفالوجی مخترع کی جس نے انسان کے فوری اظہار میں ٹھہراؤ کیا، لفظوں کے معنوی ابہام میں قطعیت پیدا کی اور معاشرتی سطح پر افہام و تفہیم کا رابطہ استوار کرنے کے لئے مافیہ کو چھوٹی چھوٹی معنوی اکائیوں میں تقسیم کر کے اسباب و علل کے ذریعے الفاظ کو واقعات کی منطق کا پابند کیا۔ اس طرح زبان جو ابتدا میں مزاجی تھی، ایک نئی معروضیت سے آشنا ہوئی۔ شاعری سے نثر اور نثر سے پھر شاعری کی طرف کا سفر ذہن انسانی کے مختلف مدارج اور ضرورتوں کا مظہر ہے۔ نثر میں مجلسی اور معاشرتی اظہار کے لئے لفظوں کو بطور معروض استعمال کیا جاتا ہے اور عموماً لفظ کو اس کے صرف و نحو کے سیاق و سباق سے باہر نکلنے کا موقع نہیں دیا جاتا ہے۔ اس طرح لفظوں کا استعمال اپنے مافیہ کی قطعیت اور اپنے نحوی سیاق و سباق کا پابند ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس جب بھی نثر کو منطق اور صرف و نحو کے ضابطہ اخلاق سے آزاد کر کے مافیہ کی ضرورتوں کے تحت منظم کیا گیا ہے تو وہ خود ایک

ایسی منطق کو جنم دیتی ہے جو جملوں کی خفیاتی ہیئت کی نفی کر کے کافی حد تک شاعری کا نعم البدل بن جاتی ہے۔

جس طرح نثر کی کوئی جامع تفسیر مہیا کرنا محال ہے۔ اس طرح شاعری کی کوئی مفصل اور غیر متنازعہ تعریف فراہم کرنا بھی مشکل ہے بااین ہمہ شاعری کا تعلق انسان کی جذباتی اور تخیلاتی کائنات میں موجزن احساسات اور ارتسامات کے تشکیلی اظہار سے ہے۔ گو اعلیٰ درجے کی تخیلاتی اور جذباتی نثر بھی کم و بیش یہی وظیفہ ادا کرتی ہے لیکن صرف فرق اتنا ہے کہ نثر کی رینج شاعری کی نسبت زیادہ وسیع ہوتی ہے کیونکہ ان معانی میں نثر ان ضابطوں کی اطاعت کی پابند نہیں ہے جو شاعری کے لئے مخترع کئے گئے ہیں۔ شاعری میں نغمگی کے لئے وزن کے التزام کو ضروری سمجھا جاتا رہا ہے اور جوں جوں شاعری کی مختلف ہیئتیں وجود میں آتی گئیں۔ شاعری کے ضابطۂ اخلاق میں اصول وضوابط کا اضافہ ہوتا گیا اس طرح امتداد زمانہ سے شاعری ایک طرح کی مصنوعی رسمیت کا شکار رہی ہے اور دانستہ طور پر نثر اور شاعری کے فاصلوں میں اضافہ کیا گیا ہے اور اسی پر اس میں سب سے پہلے منطقیوں نے اپنی بالادستی کو قائم کرنے کی کوشش کی ہے انھوں نے قضیوں کی تشکیل اور بیان کی قطعیت کے لئے ان تمام وسائل شعر کے استعمال سے اجتناب کیا ہے جو مافیہ کو دھندلا دیتے ہیں اور بقول وٹگنسٹین زبان کا پیرایہ اس کے منطقی پیرائے کی متابعت کرتا ہے۔ رسل اور وٹگنسٹین جس "آفاقی زبان" کی تشکیل کے خواہاں ہیں وہ زبان کا ایسا متمیز تصور ہے جو ناقابل بیان کو قطعی طور پر بیان تو کر سکتا ہے لیکن اس طرح زبان ایک طرح کی خود میکانکیت کا شکار کر دیتا ہے جو معنی کی تعبیر کی بجائے معنی کو پیش کرتی ہے۔ اس سے جو "ایپسٹمولوجی" پیدا ہوتی ہے وہ مشار اور مشار الیہ کو جامد بنا کر "خبر" کی صرف ایک ہی سطح پیدا کرتی ہے جس میں تصدیق یا تائید ہی سب سے بڑے اصول بن جاتے ہیں اس میکانکس میں انسان کا زبان کے ساتھ داخلی رشتہ پس پشت چلا جاتا ہے اور لفظ کا مابعد نگاہوں سے اوجھل ہو جاتا ہے دراصل منطق کا تعلق بیان کی صحت کے ساتھ ہے جبکہ شاعری تشکیل معانی کا ایک وظیفہ ہے منطقی جس قسم کی نثر کو رائج کرنا چاہتے ہیں وہ یقیناً شاعری کا تضاد ہے کیونکہ یہ شاعری کے وجود سے انکار کی ایک شکل ہے۔

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ نثر کو تصورات کی تشکیل اور عقلی استدلال کے لئے استعمال کیا جاتا ہے جبکہ شاعری کو انسان کی جذباتی مسرت کشی کے لئے بروئے کار لایا جاتا ہے۔ یہ عمومی مشاہدہ بھی ایک ناقص قضیے کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ تخلیقی عمل میں اس قسم کی حد بندی کو ملحوظ رکھنا ناممکن ہے۔ لفظ کی حقیقت اور اس کے رنگ کا دار و مدار تناظر پر ہے۔ منطقی نثر میں استدلال کے دوران لفظ اور اس مشار الیہ کے درمیانی مروجہ فاصلے کو کم سے کم کیا جاتا ہے اس کے برعکس جذباتی اور تخیلاتی نثر میں لفظ سے زیادہ لفظ کا مابعد ہوتا ہے۔ شاعر لفظ کے ذریعے ایسی کائنات کو معرض وجود میں لاتا ہے جو موجود ہوتے ہوئے بھی ٹھوس اشیاء کی طرح موجود نہیں ہوتی۔ ہر تجربہ ہے اور ہر علم کا آغاز "ادراک حسی" سے ہوتا ہے جو بعد "ادراک عقلی" کی صورت اختیار کرتا ہے۔

یہ عمل شاعری اور تخلیقی دونوں میں موجود ہوتا ہے۔ دراصل شاعری اور نثر کی کارکردگی کو متذکرہ بالا معنوں میں پابند نہیں کیا جا سکتا کیونکہ شاعری میں تصورات کی تشکیل کی جا سکتی ہے اور اس طرح نثر میں شاعری کا قرینہ پیدا کیا جانا ممکن ہے۔

اب جبکہ اردو شاعری کے پنڈال میں نثری نظم کا اسلوب اپنا جواز پیدا کر رہا ہے تو اس کی تحریک سہل انگاری یا کج روی کی پیداوار نہیں ہے، یہ مروجہ شاعری اور نئی شاعری میں پیدا شدہ بعض بدعتوں اور "کلیشیز" سے نجات حاصل کر کے شاعری کی تخلیق کو ایک نئی اسلوبیت سے روشناس کرانے کا عمل ہے۔ جو لفظ کے مابعد کی دریافت کے ذریعے شاعری میں لفظ کی نئی "اناٹولوجی" پیدا کرتا ہے اور اس کی ایک غایت صوت و معانی کے الحاق کے ذریعے ایک نیا عالم صوت و معانی تعمیر کرنا ہے جو اس عہد کے شور و غوغا کو اپنے اندر سمو کر تجربے اور شعری اظہار کے فاصلوں کو کم کر سکے۔ ان نئیوں، علوم اور مادی مصروفات کو جو ہماری آج کی دنیا میں در آئے ہیں، انہیں اپنے اندر سمو سکے۔

ایک اعتبار سے شاعری بھی اناٹوجیکل عمل ہے جسے بلا تکلف فلسفہ کا ایک شعبہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ ہر فلسفہ کا آغاز "تفتیش" سے ہوتا ہے جو بالآخر صداقت یا حقیقت کے کسی نہ کسی تصور کی تشکیل پر منتج ہوتا ہوا اپنی ہیئت ترکیبی کی "خبر" دیتا ہے۔ شاعری بھی "خبر" کا ایک ذریعہ ہے جس کی کسی تجربہ گاہ میں تحلیل تو نہیں کی جا سکتی تاہم اس کے صدق سے انکار بھی نہیں کیا جا سکتا کیا انسان کی محسوساتی کائنات اس کے نفسیاتی ردعمل اور اس کی جبلتوں سے پیدا شدہ عالم واردات اس طرح موجود نہیں ہیں جس طرح خود انسان کا وجود ہے! کیا انسان کے یہ رویے انسانی کائنات کے محرک نہیں ہیں! بے شک شاعری ہی وہ ذریعہ ہے جس کے ذریعے انسان کے ارادہ اور جبلت کی اطلاع ملتی ہے، یعنی شاعری لفظوں کے انفعال سے پیدا شدہ وہ فیبرک ہے جو انسان اور اس کی خارجی موقعیت میں متعلق کی نوعیت کو ہموار کرتا ہے اور اسی نام دہی کے عمل کے ذریعے شاعر نہ صرف لفظ کا مابعد دریافت کرتا ہے بلکہ لفظ، شے، اور انسانی ردعمل کو ایک دوسرے سے پیوست کرتا ہے انسان اور اس کے اردگرد کے مظاہر میں تعلق دریافت کر کے انسان کی معنویت کا جواز تلاش کرتا ہے اس طرح انسان کا انسان کے ساتھ تعلق، انسان کا تاریخ کے ساتھ رشتہ غرضیکہ جہاں بھی انسانی جبلت اور اس کا جذباتی عمل کارفرما ہوتا ہے، شاعر اس کا احاطہ کرتا ہے اور ایک زمانی اور مکانی سیاق و سباق میں حواس سے حاصل شدہ معلومات اور ذہنی عمل سے پیدا شدہ تصورات کے ذریعے حقیقت کا تصور مخترع کرتا ہے یہی وظیفہ فلسفہ کا ہے! شاعر زندگی کو قضیوں میں تقسیم کرنے کی بجائے زندگی کا ادراک ایک زندہ حقیقت کے طور پر کرتا ہے۔ حیات و کائنات میں ربط تلاش کرتا ہے۔ اس سارے عمل میں جذباتی شدت اور متخیلہ کا عمل اس کی دو براق توتیں ہوتی ہیں۔ شاعری کی تخلیق کا سارا ڈرامہ الفاظ کے ذریعے معرض وجود میں آتا ہے۔ الفاظ کی ترتیب اور ان کا سیاق و سباق گویائی کی خواہش کا نتیجہ ہیں، کیا شاعر الفاظ سے باہر رہ کر سوچ سکتا ہے؟ کیا کوئی سوچ غیر لسانی ہو سکتی ہے؟ حقیقت یہ

ہے کہ جو سوچ اور احساس لسانی یا عددی پیرائے میں اپنے وجود کا اعلان نہیں کرتی اس کا وجود مشکوک رہتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ الفاظ ہی تجربات اور ذہن کے اندر موجزن تحریکات کو معروضیت عطا کرتے ہیں، وگرنہ جو کچھ احساس میں مخفی ہے وہ عدم وجود ہے، شاعر اس عدم وجود سے وجود کی مملکت تعمیر کرتا ہے۔ وہ اشیا، مظاہر اور تجربات کی تجرید اور تجسیم دونوں کو بروئے کار لاتا ہے۔ تجرید شے کا تصوراتی وجود ہے اور تجسیم اس تصور سے پیدا شدہ ایک تعمیم ہے۔ درخت کا تصور درخت کی حیثیت سے متشکل عناصر سے پیدا ہوتا ہے اور اس کی تعمیم وہ بے شمار درخت ہیں جنھیں ایک دوسرے سے متمیز نہیں کیا جا سکتا، شاعر تجرید سے تجسیم اور پھر اپنی جذباتی صورتحال میں اس تجسیم سے تجرید کا قرینہ مرتب کرتا ہے یعنی وہ شے "از خود کو "شے برائے خود" اور "شے برائے خود" کو "شے از خود" میں منتقل کر کے ایک ہی تصور کی تجرید اور تجسیم کو انسانی سیاق و سباق کے حوالے سے نافذ کرتا ہے، اس طرح شاعری الفاظ کا مابعد دریافت کرتے ہوئے تصور اور تجرید میں الحاق پیدا کر کے لسانی پیرائے کے ذریعے ادراک اور اظہار کا جو اسلوب مرتب کرتی ہے وہ تخیلاتی اور جذباتی ہونے کے باوجود حقیقی ہوتا ہے۔

لفظ کا وجود جاننے کے لئے ضروری ہے کہ اسے کھل کھیلنے کا موقع دیا جائے اس کے گرد تلازماتی ہیولوں کو جھٹک کر لفظ کے وجود یا شے کے تصور کو اس کی شناخت کا نقطۂ آغاز بنا کر لفظ کا ایک نیا مابعد دریافت کیا جائے۔ لفظ کا مابعد لفظ یا شے کے تصور کا وہ جزو ہے جو اس سے نکل کر اپنا ایک الگ وجود تعمیر کر لیتا ہے۔ لفظ کی وہ کائنات ہے جو اس کے تمام تر معنوی اور تلازماتی امکان کا احاطہ کرتی ہے۔ لفظ فی الاصل شے کا تصور ہے۔ یہ شے کی ماہیت، خصوصیت اور اس کے مجموعی وجود کا استعارہ ہے۔ لفظ کا سیاق و سباق اس کے مابعد کے امکان کو ظاہر کرتا ہے، یہ وہ قرینہ ہے جو لفظ کی جہتوں کا جواز مہیا کرتا ہے شاعری میں الفاظ کی جو لغت مرتب ہوتی ہے اس میں لفظ انسان کی جذباتی کائنات سے منسلک ہو کر اپنے معنوی وجود اور مابعد کا آئینہ بن جاتا ہے اس حالت میں الفاظ جو "خبر" فراہم کرتے ہیں ان کی صداقت اور تائید انسانی سرشت میں تلاش کی جا سکتی ہے شاعری کا تعلق صرف جذبات کے اظہار سے نہیں، یہ انسانی نفس کی کل واردات کا احاطہ کرتی ہے، شاعری کو فلسفے کا ایک شعبہ قرار دینے کے لئے اس کی ہیت اور وسائل کو از سر نو مرتب کرنا لازم ہے۔

شاعری اور نثر میں فروعی اختلافات قائم کرنے کا رواج درحقیقت زبان کے تخلیقی عمل کو مختلف شعبوں میں تقسیم کرنے کی کوشش ہے۔ شاعری کی ہیت کو وزن، تشبیہوں، استعاروں اور جذبات کے اظہار کے ذریعے جدا طور پر قائم کیا گیا ہے، اس کے برعکس نثر کی بذات خود کوئی باقاعدہ ہیت نہیں ہے یہ زبان کا ایک ایسا پہلو ہے جس میں صرفی و نحوی لوازمات کی پابندی زیادہ باقاعدگی سے کی جاتی ہے۔ نثر منطقی ہوتی ہے اس میں تعقلات کو پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں اشیا، اور واقعات کی تفصیلاً صراحت کی جاتی ہے۔ نثر کی ہیت کے بارے میں یہ خیالات یک طرفہ ہیں کیونکہ یہ خصائص شاعری میں بھی ملتے ہیں۔ واضح

کی ڈیوائن کامیڈی، گوئٹے کا فاؤسٹ کرشن کی "بادل" بھرتری "اوڈیسی" ایسی منظومات ہیں جن میں ہر جگہ جذبات کا اظہار نہیں، واقعات، مباحث، فلسفہ، اخلاقیات، مابعد الطبعیات غرضیکہ وہ سب کچھ ملتا ہے جس کا تعلق انسان کے نفس اور ذہن سے ہے مثلاً فاؤسٹ میں وہ حصے جہاں گوئٹے اپنے عہد کی اخلاقیات اور علم کی فضیلت کا ذکر کرتا ہے وہ منظوم ہونے کے باوجود ان معانی میں شاعری کا نمونہ نہیں ہیں جن معانی میں شاعری کا تصور اردو ادب میں مروج ہے۔ شاعری میں اچھی نثر اور اچھی نثر میں شاعری تخلیق کی جاسکتی ہے ایذرا پاؤنڈ کے کانتوز میں مختلف مقامات پر نثر کا استعمال نثر اور شاعری کے درمیانی فاصلوں کو ختم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ شاعری میں عروضی وزن کی عدم موجودگی سے صرف اس کی ساختہ نغمگی میں کمی آجاتی ہے لیکن یہ یاد رہے کہ منظوم شاعری میں سے اوزان کو حذف کرنے سے نثری نظم جنم نہیں لیتی کیونکہ یہ شیوۂ شعر اپنی اسلوبیات کا اہتمام کسی قدر اختلاف سے کرتا ہے ابھی ہمارا اردو شاعری میں جو معدودے چند نثری نظمیں لکھی گئی ہیں ان میں سے اکثر اتنی مکروہ ہیں جتنی نیاز فتحپوری اور سجاد حیدر یلدرم کی ساختہ انشائے لطیف۔ ان سے ہر صورت میں گریز کرنے ہی میں عافیت ہے ورنہ تاریخ آپ کے سامنے ہیں۔

نثری نظم میں اپنی تکمیلی شکل میں نثر اور شاعری دونوں کا تخالف بیدا کر کے بذاتِ خود ایک اسلوب بن جاتی ہے۔ یہ اینٹی پوئٹری، تخالف شعر ہے کہ یہ نہ صرف شاعری کے مستند لوازمات سے گریز کرتی ہے بلکہ نثر کے تمام تر سانچے کو بھی قبول نہیں کرتی۔

۱۔ یہ مروجہ شاعری کے عروضی پیرایے کو قبول نہیں کرتی۔

۲۔ یہ مروجہ شاعری کے قافیوں اور ردیفوں کو بروئے کار نہیں لاتی۔

۳۔ یہ کسی خارجی رسمی شعری ہیئت کی متابعت نہیں کرتی۔

۴۔ اس میں مصرعوں کی تقسیم غزل، نظم یا نظم آزاد یا کسی اور مروج صنفِ شعر کے مطابق نہیں ہوتی۔

۵۔ یہ بے ہیئتی کی ہیئت ہے۔

۱۔ یہ منطقی، بیانیہ، اور تجزیاتی نثر کے اسلوب سے گریز کرتی ہے۔

۲۔ اس میں مصرعوں کی سادہ دلچی، افادی نثر سے مختلف ہوتی ہے۔

۳۔ اس میں نثر کا غیر استعاراتی پیرایہ نہیں ہوتا۔

۴۔ یہ نثر کے تفصیلی انداز سے گریز کرتی ہے۔

۵۔ یہ زبان کے بہاؤ کی ایک شکل ہے۔

اس اعتبار سے نثری نظم، مخالف شعر بھی ہے اور مخالف نثر بھی، یہ ہر دو کی رسمی ہیئت کو شکست کرتی ہے۔ یہ دراصل بے ہیئتی کی ایک ہیئت ہے جو ہیئت کے ہر طرح کے ماقبل وجود تصورات اور تلازمات سے آزاد ہو کر تخلیق کے دوران لسانی اور تصوراتی اہتمام غیر مروجہ طریقے سے خود کرتی ہے یہ نہ تو آزادی کی بے جا خواہش کا نتیجہ ہے اور نہ روایت سے بے محابا انکار کا۔ یہ ہیئتی اور رسمی شاعری کی نسبت ایک زیادہ کٹھن آزمائش ہے جو شاعر کے ہنر کو عروج کا راستہ بھی دکھا سکتی ہے اور اس کی سطحیت کا پردہ بھی چاک کر سکتی ہے، یہ زبان کے تخلیقی پیرایے کا ایک نیا امکان ہے جس کی تشخیص کے لئے نثر اور شاعری کے رسمی تصورات کا انہدام ناگزیر ہے۔

شاعری اور نثر میں الفاظ کے استعمال کے جداگانہ طریقے معاشرتی اور تمدنی حاجتوں کا نتیجہ ہوتے ہیں تخیلاتی اور جذباتی نثر اور شاعری میں لفظ احساس اور تخیل کی گرفت میں ہوتا ہے جبکہ منطقی اور افادی نثر میں وہ قطعیت اور افادیت کے زیر اثر ہوتا ہے۔

نثری نظم میں لفظ کا استعمال نہ تو ساختہ جذباتیت کا متحمل ہو سکتا ہے (کیونکہ اس سے جذباتیت کی قلعی کھل جاتی ہے) اور نہ ہی یہ منطقی اور افادی نثر کی منطقیت کو قبول کرتی ہے کہ اس سے اس کے بجائے مضمون ہونے کا اندیشہ ہوتا ہے ایسی دوہری صورت حال میں لفظ اور اس کے سیاق و سباق کو ایک طرف احساس اور تصور کی نئی سطح دریافت کرتی ہے تو دوسری طرف اس نے نثری نظم کے مجموعی آہنگ میں ایک پیوند کا فریضہ بھی انجام دینا ہے۔ یہ نثر اور شاعری کے ساختہ طمطراق اور آدردہ نغمگی، سپاٹ پن اور تصنع کے درمیان ایک ایسا خطہ ہے جو تجربے کی روئیدگی اور زبان کے فطری بہاؤ میں اتصال کا موقعہ فراہم کرتا ہے، جو شاعری کو ایک مخصوص نظام صوت کی پیروی سے آزاد ہو کر باطنیہ کے نامیاتی آہنگ کو تنظیم کا محور بناتا ہے۔ نثری نظم میں معنویت کی تعمیر کا بوجھ براہ راست الفاظ اور ان سے پیدا شدہ لسانی پیرایے پر ہوتا ہے۔ وہ لفظ اور شاعری میں عروضی وزن یا اس نوعیت کی دوسری مداخلتوں کو پسند نہیں کرتی "نثری نظم" میں عروضی وزن کی جگہ تجربے کا نامیاتی آہنگ لے لیتا ہے یعنی وہ دھڑکن جو محور کی صورت میں تجربے کا محرک ہوتی ہے وہ تجربے کے مختلف معنوی اجزا میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے، وہی دھڑکن مکمل شکل میں نثری نظم، کا لہجہ یا لحن بن جاتی ہے:

"اے شاعر، اے دو لسانی شاعر اور تم دو شاخہ اشیا کے درمیان خود ایک تناؤ ہو۔

انسان پر دیوتا حملہ آور ہے! انسان تذبذب طریقے سے محو کلام ہے۔ .... آہ اس انسان کی مانند جو پروں اور جہاز کی کش مکش میں خانہ جنگ عقابوں کی عروسی کے درمیان الجھا ہوا ہے...... "

ہم گزرتے جا رہے ہیں اور ہمارے سامنے بھی ۔ عظیم تخلیقات صفحہ بہ صفحہ ، عظیم تخلیقات بے بصر خیال آفرینی کی سفیدی میں مستقبل کی جھولی نکالنے کی جگہوں میں خاشی کے ساتھ تخلیق ہوئی ہیں ہم وہاں سے عظیم ورق دار چٹانوں کے تہہ دار صفحوں سے اپنی نئی تخلیقات حاصل کرتے ہیں "

"نثری نظم" میں نامیاتی آہنگ کا تعلق ایک سطح پر تو قافیہ سے گریز کرتا ہے اور دوسری طرف ماتیہ لہجے کو بنیاد بنا کر (APPROXIMATION) کے عمل سے کام لیتا ہے۔ مثلاً اردو نثر کے کسی جملے کی تقطیع کی جائے تو اس میں قریب قریب "فعلن" کے رکن کی غیر ارادی تکرار کا اسلوب ملے گا، یعنی "فعلن" ایک ایسا رکن ہے جو نثر کے آہنگ کے قریب تر ہے اور اس کی (APPROXIMATION) کی یہ صورت ہوگی کہ شاعر یا تو نظم میں اس آہنگ کی طرف رجوع کرے یا پھر اس سے بتدریج فاصلہ پیدا کرتا جائے۔ اس ترکیب سے آہنگ کی جو صورت پیدا ہوگی وہ نہ تو رسمی نظام صوت کی طرف مراجعت پر دلالت کریگی۔ اور نہ ہی اس اسلوب میں سپاٹ پن کو پیدا ہونے دیگی اس دلیل سے "نثری نظم" کو ایک مرتبہ پھر کلاسیکی نظام صوت کے سپرد کرنا مقصود نہیں بلکہ ایک ایسے نثری آہنگ کو پیدا کرنا ہے جو ان تمام اصوات کو اپنے اندر سمونے کا قرینہ رکھتا ہے جو ہماری جذباتی زندگی میں در آئے ہیں۔ "نثری نظم" کی تصوراتی تشکیل کے لئے ضروری ہے کہ ماہیت شعری کی مکرر تشریح کی جائے اس کے عناصر ترکیبی کو از سر نو مرتب کیا جائے تاکہ ہماری مروجہ شاعری کے مزاج اور موجودہ صنعتی زندگی میں آئے دن کے تغیرات سے جو بُعد پیدا ہو چکا ہے اس میں قربت کا رشتہ استوار کیا جا سکے اور ایک ایسا پیرایۂ احساس یافت کیا جائے جو ہر تجربے کا متحمل ہو سکے، لیکن یہ اسی وقت ہی ممکن ہے کہ ہم اردو زبان کی نغمگی کو نئی شعری لسانیات کے ذریعے اجاگر کریں۔ کیا یہ لفظ کے مابعد کی دریافت کے بغیر ممکن ہے؟

اردو میں مزاح نگاری

ڈاکٹر وحید قریشی

اردو مزاح (Humour) نگاری کو دو مراحل میں تقسیم کیا جا سکتا ہے پہلا دور طرز قدیم کی مزاح نگاری کا ہے دوسرا تحریک سرسید کے بعد مغربی افکار کے طفیل ظہور میں آیا۔ ہر دو مراحل کی تہ میں کام کرنے والے فنی لوازم (تکنیک) مشرق اور مغرب کے جداگانہ منابع کے رہین منت ہیں اس لئے مزاح نگاری کے نظری مباحث اصول و قوانین، حدود و امتیازات اور متخالف و متبائن تصورات کو سمجھنا ضروری ہے۔

(۱)

مشرق اور مغرب میں مزاح نگاری کے نظری مباحث مختلف خطوط پر چلتے ہیں اگرچہ مغرب میں مزاح نگاری کے نظری پہلو کو یونانی مصنفین ہی کے تتبع سے دیکھا گیا اور انہی کے بیان کردہ نظریات کو ابتداء میں اختیار کیا گیا لیکن رفتہ رفتہ معاشرتی حالات اور سیاسی اور اقتصادی عوامل کے تحت جیسے جیسے مزاح نگاری کے نئے نئے انداز وضع ہوئے اور معاشرتی علوم کی شبانہ روز ترقی نے (خصوصاً فلسفے اور نفسیات کے فروغ نے) جہاں دوسرے علوم کی کایا پلٹ کر دی وہاں مزاح کے فن پر بھی اثر ڈالا۔ مشرق میں مزاح نگاری کے نظریات کا پہلا منبع یونانی مصنفین ہی کی کتابیں تھیں لیکن آگے چل کر یہاں کے سیاسی اور سماجی حالات نے بھی مزاح کے بارے میں جس نقطۂ نظر کو فروغ دیا اس سے مشرقی مزاح نگاری کا رنگ مغرب سے جداگانہ ہو گیا چنانچہ مزاح نگاری کے نظریات بھی یورپ سے مختلف ہو گئے اور تخلیق ادب کے بارے میں جو نظریات ادب کی دیگر اصناف میں رائج تھے وہی مزاح نگاری میں بھی مقبول ہوئے منطق اور طب نے جس قدر ادب کی دیگر اصناف پر اثر ڈالا اسی قدر مزاح نگاری کے فن کو بھی متاثر کیا اول بقول روزن تھال عربوں کے ہاں بھی ارسطو کا یہ طریقہ رائج تھا کہ انسان حیوان ظریف ہے لیکن مشرق میں مزاح کے اسباب و نتائج کی تحلیل طبیبوں کے ہاتھوں وقوع پذیر ہوتی رہی۔ چنانچہ یونانی اطبا کا یہ نظریہ کہ انسانی مزاج چار خلطوں

کے ساتھ قائم کیا گیا چونکہ نظری سطح پر روحانی مطالبات لازمی تھے اس لیے مزاح کی عضویاتی ——— (PHYSIOLOGICAL) تشریح کے علاوہ اس کی ایک روحانی تعبیر بھی کی گئی۔ ظہور اسلام کے بعد جیسے جیسے مسلمانوں کے ہاں فتوحات کا سلسلہ بڑھا زندگی کے خارجی پہلوؤں پر توجہ بھی بڑھتی چلی گئی فتح ایران کے بعد عربوں کے ہاں بدوی زندگی کی جگہ مدنیت نے لے لی اور ایرانی دربار کے اثرات گہرے ہوتے چلے گئے تا آنکہ بنو امیہ اور اس کے بعد بنو عباس کے ہاں درباری زندگی امراء کا رہنے سہنے کا طریقہ اور رسم و رواج سب پہ زندگی کی چھاپ گہری ہو گئی۔ تعیش کی زندگی نے دربارداری کے لوازم میں جہاں سقراط نے ندیمین صاحب طرز نثر نگاروں کو ہیت دی وہاں گوئیے اور درباری مسخرے بھی راہ پا گئے۔ درباری زندگی میں عیش و عشرت کا پہلو غالب ہوا زندگی کے داخلی پہلو کے مقابلے میں خارجی پہلوؤں پر زیادہ زور دیا گیا جہاں شعر و شاعری میں قصیدہ نگاری کے ذریعے اور بدیہہ گوئی کی مدد سے لطف اندوزی کا دور دورہ ہوا۔ درباری مزاح نگاروں نے بھی مالی منفعت کا راستہ اختیار کیا اس سے مزاح کی عوامی اور جنسی سطح متعین ہوئی۔ درباری مسخرے فرمانرواؤں پر دینی گرفت کمزور پڑنے کے ساتھ ساتھ اہمیت حاصل کرتے گئے اور یہ سلسلہ اپنی باقیات کے ساتھ پاک و ہند کے مغل درباروں میں بھی رواج پا گیا۔ اکبر کے نورتنوں میں مُلا دو پیازہ تاریخی حیثیت حاصل کر چکے تھے۔ فنِ مزاح پر اس درباری ماحول کا یہ اثر ہوا کہ موضوع اور مواد کے اعتبار سے عربی، فارسی اور اردو مزاح نگاری کی سطح کچھ پست رہی اور جذبات اور احساسات کی صرف واضح اور پہلی نظر پر قابل فہم صورتیں زیادہ پائی جانے لگیں۔ مواد کے بیشتر حصے کا تعلق انسان کے شہوانی اعمال و افعال کے ساتھ رہا۔ مزاح نگاری میں کسی بلند پایہ مقصد کی بجائے تفریح کا پہلو غالب تھا اور وہ ماحول کا دوسرا اثر یہ ہوا کہ مزاح کے وہی پہلو زیادہ نمو پذیر ہو سکے جن کا تعلق لفظوں کے ساتھ تھا واقعاتی مزاح کے مقابلے میں نکتہ سنجی اور نکتہ آفرینی کی قدر بڑھتی یعنی HUMOUR اور COMIC سے زیادہ WIT کی قدر افزائی ہوئی مزاح کی راہ بھی خطابت کے اصولوں کے زیر اثر پھلی پھولی۔ دربار داری نے خطابت کی شان و شوکت کو اہمیت دی مزاح نگاری کے نمونے کی شان و شوکت اور ترکیبوں کی خوشنمائی کا شکار ہو گئے اور درباری زندگی نے مزاح کی زیادہ تر انہی پہلوؤں پر تربیت کی جن کا تعلق الفاظ اور ترکیب کے ساتھ ساتھ مزاح نگاری کے اس لیل و نہار کا ذہنی خصائص پر بھی ہوا۔ یہاں بھی منطق کو بنیادی رابطے کے طور پر اختیار کیا گیا مزاح نگاری کا بھی بیشتر زور منطقی تعقیبوں پر اور خیالات کے واضح نقوش پر تھا۔ فنِ مزاح نگاری کو پہچاننے کے لیے بھی یہی منطق آئی۔ اسی

لے کر معاشرتی زندگی میں مقام اور مرتبہ حاصل کر سکتے تھے۔ مزاحیہ مواد کی جذباتی سطح اس سے متعین ہوئی چنانچہ مزاح کے دو پہلو زیادہ مقبول و محمود خیال کئے گئے "طنز تعریض، پھکڑ، پھبتی، ٹھٹھول نے درباری فضا سے فیض پایا اور درباری عیش پسندی نے مزاح میں ہزل، ہجو اور فحش گوئی کے لئے راستہ ہموار کر دیا ہے۔ عربی فارسی مزاح کا رنگ و روپ شخصی اور تفریحی حدود میں محصور ہو کر رہ گیا

اردو مزاح نگاری اپنے طریق کار کے اعتبار سے فارسی مزاح نگاری ہی کی ایک صورت ہے اردو اور فارسی زبان و ادب نے ایک ہی معاشرتی فضا میں سانس لیا اس لیئے زبان کے وسیلے سے قطع نظر اردو مزاح اور فارسی مزاح کو ایک ہی جیسے اصول و قواعد سے سابقہ پڑا۔ یہاں بھی وہی درباری اثرات نظر آتے ہیں یہاں بھی لفظوں سے پیدا ہونے والے مزاح کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے لفظی مزاح میں زیادہ اہم طعن، طنز، تشنیع تعریض، تضحیک، مذمت، شوخی، ہزل، ہجو، پھکڑ، پھبتی، تمسخر اور ٹھٹھے کو سمجھا گیا بغور دیکھا جائے تو اردو کے مزاحیہ ادب فن میں بھی جذبات اور احساسات کو صحیح اہمیت نہیں دی گئی بہجت و تبسم کی کیفیتوں کا تجزیہ منطقی اور نفسیاتی اصولوں سے ہوا۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ مزاح کی لطیف صورتیں نظروں سے اوجھل رہیں اس صورت حال کا اندازہ عہد قدیم میں مزاح سے متعلق جو اصطلاحیں استعمال کی گئی ہیں ان کے مفاہیم سے بخوبی کیا جا سکتا ہے مثلاً فقرہ جملے کا کوئی حصہ، پورا جملہ، فریب کی بات، وہ بات جو بے اصل ہو۔ فقرہ جڑنا۔ آوازہ کسنا، نقرہ چست کرنا۔ دل سے کوئی بات کرنا فقرے بازی، عیاری، چالاکی (نور اللغات)
بذلہ۔ لطیفہ اچھی بات جو دوستوں کی محفل میں کہی جائے تاکہ ان کا دل خوش ہو (غیاث اللغات) لطیفہ، چٹکلہ، میٹھی بات (نور اللغات)
چٹکلا لطیف دلچسپ فقرہ اور عجیب بجیب چھوٹی سی پر تاثیر (نور اللغات۔ چٹک چمک روشنی۔ چٹکلا، روشن چمک دار، شاندار، دل خوش کن، پر مزہ، نمکین (PLATTS) چٹکلہ، مزہ، ذائقہ، زبان کا چسکا (نور اللغات)
ٹھٹھا۔ قہقہہ، وہ ہنسی جو بلند آواز سے ہو۔ ٹھٹھی، بیہودہ پن سے ہنسنے کی آواز (نور اللغات)

ION PLAY, SPORT A MERE, JOCULARITY, PLEASANTRY
JOKE, JEST CHILD'S PLAY, AN EASY MATTER, TRIFLE. A WAG,
A FUNY FELELLOW ٹھٹھول

ٹھٹھے بازی
(PLATTS) TO RIDICULE, TO MAKE A FUN,
ٹھٹھا مارنا، ٹھٹھا کرنا، چہل کرنا، تمسخر کرنا، ٹھٹھا لگانا، قہقہہ مارنا (نور اللغات)

کی رو سے الفاظ اور معانی کا باہمی رشتہ پہچانا گیا۔ ایک طرف تو مزاح نگاری میں جذبات و احساسات کی بعض نازک صورتیں نظرانداز ہو گئیں دوسری طرف اصولِ مزاح پر منطق کا یہ اثر ہوا کہ اسے سمجھنے کے لیے بو علی سینا کے اصولوں کو برتا گیا علم معانی و بیان کے سارے پہلو جو خطابت میں استعمال ہو رہے تھے ان کی منطقی توضیح و توجیہہ فنِ مزاح میں بھی کام آئی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس فن کی مدد سے زندگی کے صرف واضح حقائق گرفت میں آسکے اور توجہ کا مرکز انسان کی جسمانی حرکات و سکنات قرار پائیں لطیف مزاح کے مقابلے میں قہقہہ اور مسکراہٹ کے مقابلے میں خندۂ دنداں نما کا چلن زیادہ ہوا۔ اور اس مواد کی تحلیل کے لئے جو اصول وضع ہوئے ان پر منطق کا اثر بہت گہرا تھا چنانچہ اہم فنی مباحث میں ایک مسئلہ قاری کا تھا مزاحیہ بات کہہ کر قاری کے ہاں جو جسمانی تغیرات رونما ہوئے ان کی وضاحت طبی نقطۂ نظر سے کی گئی اور خون کی حرکت اور سکون کو بنیاد مانا گیا اس مرحلے پر انسانی مزاج کی وہ تعبیر جو خلطوں کی صورت میں طب نے کی تھی اسے قبول کر لیا گیا یہ طبی وضاحت بھی ناگزیر تھی چنانچہ مزاح کا منبع الہامی قرار پایا۔ شاعری الہامی تھی اسی طرح مزاح کا منبع بھی کشف و الہام مان لیا گیا لیکن عجیب بات ہے کہ اس صوفیانہ توجیہ کے باوجود شاعری اور مزاح نگاری دونوں ہی معنی کی بجائے خارجی صورت احساسات کی جگہ خیالات اور روح کی جگہ جسم پر بے حد اصرار رہا۔ اس کا سبب مادی زندگی کے وہ مظاہر ہیں جن کی طرف خلفائے بغداد کے دور میں خواص و عوام کی توجہ ہو چکی تھی نتیجہ یہ تھا کہ مزاح نگاری کا فن اپنی کشفی اور الہامی خصوصیات کے باوجود خارجی زندگی کے ساتھ وابستہ ہو گیا۔ درباری زندگی، دولت کی فراوانی، عیش و عشرت اور دوسرے سماجی عوامل نے باطنی مسائل سے زیادہ جسمانی مسائل کی طرف لکھنے والوں کا رخ پھیر دیا۔ مزاحیہ ادب پاروں کا تجزیہ بھی اسی انداز میں کیا گیا۔ جذبات و احساسات ان کی توضیح و تشریح کی جگہ ہر جذبے کو خیال کی صورت اور ہر خیال کو قضیے کی شکل میں پہچانا گیا۔ فنی لوازم میں خطابت کے اصول اہم قرار پائے۔ مواد کی بجائے اسلوب پر زیادہ توجہ ہوئی اس صورتِ حال نے ایک طرف تو مزاح نگاری کی واضح صورتوں پر زور دیا دوسری طرف زبان و بیان کی مدد سے پیدا ہونے والی مزاحیہ صورتِ حال کے فروغ کا بیش از بیش سامان کیا۔

دربار داری کی ایک اور خرابی بھی تھی یعنی باہمی رقابتیں اور درباری سازشیں۔ مزاح نگاروں کے ہاں بھی جو پہلو زیادہ اہم تھے انکا تعلق اسی وسیلے سے ہوا درباری مسخرہ جہاں اپنی حرکات و سکنات اور فقرے بازیوں سے دوسروں کے لئے تفریح کا سامان مہیا کرتا ہے وہاں مزاح نگار اہل قلم بھی اپنے مزاح سے طنز و تعریض

تمسخر :- مسخرہ پن، ٹھٹھول، ٹھٹھے بازی (نوراللغات) (JESTING

مسخرہ / تمسخر (PLATTS) BUFFOONERY, JOKING,

خوش طبعی آنکہ براو استہزا و خندہ کنند یعنی مسخرہ، در فارسی بمعنی کار بے مزد و بہندی بیگار (غیاث اللغات)

طعن :- نیزہ مارنا کسی کو برا کہنا، ملامت، عیب گیری، طنز (نوراللغات)

طعن تشنیع، طعنہ مہنہ (نوراللغات) تشنیع، کسی بات کو برا کہنا، ملامت، برا بھلا کہنا (نوراللغات)

تعریض :- چھیڑنا، اعتراض کرنا، کنایہ سے بات کہنا (نوراللغات)

تضحیک :- ہنسی اڑانا، ذلت، رسوائی (نوراللغات)

مذمت :- برائی بدی، ہجو (نوراللغات)

ہجو :- کسی کی بد تعریفی کرنا، برائی کرنا -

پھکڑ :- A(BUSIVE OR INDECENT RAILLERY, LOW AND

COARSE, ABUSE LANGUGE, PLATTS) JESTING.

گالی گلوچ :- ہزلیات، فحش ناشائستہ گفتگو (نوراللغات)

ہزل :- BAFFOONERY, JOKE, JEST JESTING

OBESENE LANGUAGE, NONSENSICAL - AN IDLE TALKER

ہزل، بے ہودہ باتیں۔ مذاق، تمسخر، فحش بازی - وہ نظم جس میں مسخرے پن کے مضامین ہوں (نوراللغات)

پھبتی :- A NAME GIVEN IN JEST, DECORATION, ORNAMENT

TO UTTERAJEST پھبتی اڑانا - (WHICH STRIKES TO ONE)

پھبتی، تشبیہ چسپاں، ایسی بات جو کسی پر پھب جائے اور عین مین وہی معلوم ہو۔ پھبتی

قسم کی تشبیہ ہے جس میں مشبہ کی تحقیر استہزا کرنا مقصود ہوتا ہے جیسے سیاہ فام چہرے پر چیچک کے

داغوں کو کوے بنولے پڑنا (نوراللغات)

ضلع جگت :- ضلع بولو کی ہڈی، ذو معنی بات، جگت، رعایت لفظی۔ ضلع جگت

ہو دار بات، وہ بات جس میں رعایت لفظی ہو (نوراللغات)

مذکورہ بالا اصطلاحات کے لغوی اور اصطلاحی معنوں سے کچھ بنیادی نتیجے نکالے جاسکتے ہیں۔

ہنسنا انسانی فطرت کا خاصہ ہے، ہنس مکھ ایسے آدمی کو کہتے ہیں جس کا چہرہ ہر وقت شگفتہ اور مسکراتا ہوا نظر آئے یوں تو یہ ایک ذہنی رویہ ہے۔ جس میں لذت، سرخوشی، مسرت اور انبساط پایا جاتا ہے۔ بہجت کی اس نفسی کیفیت کو جب خارجی شکل و صورت ملتی ہے تو اسے ہنسی، مسکراہٹ، خندۂ زیرلب، خندہ، خندہ دنداں نما، زہرخند، خندۂ اشک آور قہقہہ، فلک شگاف قہقہہ کے طور پر پہچانا جاسکتا ہے۔ یہ سارے کے سارے مسرت کے خارجی مظاہرے ہیں مشرقی ادب میں ہنسی کو پُرلذت اور پُر انبساط کیفیت کو انہی خارجی طریقوں سے قدما پہچانتے تھے۔ ادب میں اسے طنز و ظرافت کے مرکب سے یاد کیا گیا۔ (آج کل ہم اسے (HUMOUR) یا مزاح کا نام دیتے ہیں) مذکورہ بالا اصطلاحات سے معلوم ہوتا ہے کہ مزاح کے متعلق نفسانی حالتوں کی پہچان قدما نے خارجی پیمانوں سے کی اس لیے مزاح کے خارجی مظاہر کے بیان کے لیے ذخیرۂ الفاظ وافر ملتا ہے۔ لفظ۔ فقرہ کو لیجیے۔ گرامر کی اصطلاح سے قطع نظر اس کا ادبی مفہوم یہ ہے کہ کسی ایک جملے کی مدد سے کسی پر آوازہ کسنا۔ آوازہ کسنے میں فریب کا ایک پہلو بھی شامل ہے کہ ایسی بات کہنا جیسے اصل ہو تیکھے انداز سے کہنا کہ دوسرا اسکی چبھن محسوس کرے اس میں کہنے والے کی عیاری اور چالاکی بھی شامل ہے اس لحاظ سے فقرے کا لفظ قاری یا سامع کا بجائے خود فاعل سے متعلق ہے "بذلہ" اپنے عمل کے لحاظ سے دل لگی کی ایسی بات ہے جو دوستوں کی محفل میں کہی جائے جس میں عیاری، چالاکی اور چبھن کی جگہ ملائمت اور نرمی بلکہ خوش طبعی کا پہلو ہو۔ اس میٹھی بات کے لیے نادر اور عجیب ہونے کے علاوہ پُرتاثیر اور مختصر ہونا بھی لازمی شرط ہے۔ بذلہ بھی اپنے اثر کے لحاظ سے دل خوش روشن اور چمکدار ہو۔ اختصار اور ندرتِ فکر اس کے بنیادی عناصر ہیں "ٹھٹھا" ہنسی کی وہ صورت ہے جس میں آواز کا دخل ہے۔ کسی کا مذاق اڑانے کے لیے ظالمانہ قہقہہ ٹھٹھا مارنا کہلاتا ہے "تمسخر" اور ٹھٹھے میں بظاہر یہ فرق معلوم ہوتا ہے کہ ٹھٹھا فاعل کی اپنی حالت کا اظہار ہے اور تمسخر اسکے ذہنی رجحان کو ظاہر کرتا ہے اس میں کسی سے خدا واسطے کے بیر کا رویہ بھی ہے اس میں پھکڑپن اور تندی ہے AWKWARDNESS کا احساس ہے۔ مسخرہ اسی لیے مسخرہ کہلاتا ہے کہ وہ اپنی حرکات و سکنات سے دوسروں کے لیے ہنسنے کا سامان مہیا کرتا ہے اور اس کے افعال و گفتار میں دوسروں کی ذلت و رسوائی یا اقدار کی تضحیک کا پہلو پایا جاتا ہے۔ شوخی میں تیزی و طراری، گستاخی و بے ادبی، دلیری اور چالاکی کا عنصر پایا جاتا ہے گویا اپنے معانی و مطالب کے

لطیفے انسان کی دبی ہوئی خواہشات کے اظہار کی ایک صورت ہے۔ اسے موجودہ اصطلاح WIT یعنی بذلہ سنجی یا خوش طبعی کا مماثل کہنا چاہیئے۔ درباری اور عیاشانہ ماحول کے زیر اثر شوخی جب بڑھتی ہے تو اس میں یا تو طنز کا رنگ نکھر آتا ہے۔ یا فحاشی کا پہلو اجاگر ہو جاتا ہے دوسرے کی عیب گری و عیب جوئی اور حسن طلب مقصود ہو اور اس میں الزامی کیفیت اجاگر ہو جائے تو اسے طعن کہنا چاہیئے۔ اگر یہی طنزیہ بات کنائے کے طور پر کہی گئی ہے تو "تعریض" ہے اگر دوسرے کی ذلت اور رسوائی کا کھلم کھلا اظہار ہے تو اس حالت کو "تضحیک" کہتے ہیں۔ اگر دوسرے کی برائی اور بدی برملا کہی گئی ہے تو مذمت ہے یہی "مذمت" اگر دوسرے کے عقائد، چال چلن یا رفتار و گفتار کو نشانہ بنا کر شعر میں کہی گئی ہے تو "ہجو" ہے

اصطلاحات کا یہ سلسلہ شوخی کے پہلو سے متعلق ہے جس کا تعلق دوسرے کے بارے میں ایک طنزیہ پر مشتمل ہے لیکن شوخی یا بذلہ سنجی دوسرے کے انکار کی بنا پر اور خود اپنی ذات سے ایک اور طرح بھی برتا جاتا ہے بلکہ تو مذموم ہو جائے تو اس کا نام "ہزل" ہے۔ ہزل میں اخلاقی لحاظ سے گری ہوئی باتوں اور فحش گوئی اور جنسی افعال کے بیان کی کھلی چھوٹ ہے اس صورت حال کی ایک ہلکی سی شکل پھبتی ہے دراصل علم بیان کی رو سے تشبیہ کی ایک قسم ہے جس میں مشبہ کا مذاق اڑانا مقصود ہوتا ہے فنی لحاظ سے پھبتی تشبیہ کی طرح قدیم نقطۂ نظر سے آرائش و زیبائش کی چیز ہے علم بیان بدیع کی ایک اور شکل بھی اس سلسلے میں اہمیت رکھتی ہے اور وہ ضلع جگت ہے رعایت لفظی سے کام لے کر کوئی پہلو دار یا ذو معنی بات کہنا اور قاری کو لفظ کے دونوں معانی کی طرف بیک وقت متوجہ کر کے مزاح پیدا کرنا ہے

اصطلاحات کے ان مطالب پر غور کرنے سے یہ پتا چلتا ہے کہ ہنسی کی پہچان قدماء نے منطق کے وسیلے ہی سے کی اور انسانی فکر کا منطق کی مدد سے شعور حاصل کیا۔ خارجی مظاہر کے فروغ سے زیادہ اصرار کا تجزیہ ہوتا ہے کہ مزاح کی پہچان سامع یا قاری کے خارجی رد عمل سے کی گئی۔ مزاح کے متعلق اصطلاحات پر بھی اس کلیہ سے اثر پڑا طنز و تعریض کو بھی معانی و بیان کے علم ہی کی ایک شاخ گردانا گیا (خان آرزو نے موہبت عظمیٰ میں تعریض کو علم بدیع میں شمار کیا ہے پھبتی اور ضلع جگت بھی علوم کے اسی نقطے سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لحاظ سے مزاح کے فن کو بھی منطق کی مدد سے جانا پہچانا گیا۔ یہی سبب ہے کہ انسانی جذبات و احساسات کی بعض حالتیں ان ماہرین کی گرفت سے باہر رہ گئیں اور ہماری مزاح نگاری میں پورے طور پر پنپ نہ سکیں اور مزاح کے اصول و قواعد مزاح کی لطیف و نظیف حالتوں

کے ہم صف میں ممدو معاون نہ ہو سکے۔

مزاح کے نظری مباحث میں جو امور اہمیت رکھتے ہیں وہ یہ ہیں:-

(الف) مزاح کیا ہے۔

(ب) مزاح کی اقسام اور ان کی حدود کیا ہیں؟

(ج) مزاح کا مقصد کیا ہے؟

مشرق میں مزاح (HUMOUR) کے بارے میں جو نظریہ رائج رہا وہ عضویاتی (اخلاط) اور روحانی (الہام) سطحات کا مرکب ہے۔ الہام کو سرچشمہ ماننے کے بعد مزاح کی نوعیت خصوصاً اس کے ذہنی اور نفسی عوامل یعنی شناخت اور اس کے محرکات کے مسائل لاینحل رہتے ہیں۔ ان امور کے بارے میں ہمارا قدیم تنقیدی سرمایہ خاموش ہے۔ مزاح کی اقسام و حدود کا تعین معاشرتی زندگی کے شب و روز نے کیا قدر و قیمت کے لحاظ سے کون سا اسلوب کیا حیثیت رکھتا ہے؟ اس کا ادراک معاشرتی زندگی کے حوالے سے ہوا۔ منطق نے علمی بنیاد فراہم کی علمائے معانی و بیان و بدیع نے فنی تفصیلات دے مزاح کے خدوخال ایسی سطور پر استوار کئے کہ مزاح کی اقسام و حدود خارجی مظاہر کی پابند ہو گئیں لسانی امور پر بہت زیادہ زور دیا گیا۔ مزاح میں وہی پہلو زیادہ روشن اور تابناک ہوئے جن کا خصوصی تعلق زبان (LANGUAGE) اور الفاظ (WORDS) کے ساتھ تھا۔ مشرقی مزاح کا خاصہ یہ ہو گیا کہ خالقین مزاح زیادہ تر الفاظ کا کھیل دکھانے لگے۔ اس سے لسانی اور تفریحی پہلو زیادہ ابھر آیا۔ اب مزاح کا بنیادی مقصد یا تو مادی (جلب منفعت) ہوا یا پھر تفریحی (خوشنودی فرماں روا) واجب تھا۔ مغرب میں تو مزاح کو سماجی ضروریات اصلاح معاشرہ کا وسیلہ تسلیم کیا گیا لیکن مشرق میں (کم از کم نظریاتی حد تک) اس نقطۂ نظر کی گنجائش نہیں ملتی۔ مغرب میں مزاح کے بارے میں جو معلومات دستیاب ہیں ان سے پتا چلتا ہے کہ اول اول وہاں بھی مزاح کے بارے میں یونانی تصورات ہی بروئے کار تھے۔

HUMOUR (لاطینی HUMOREM) کا لغوی معنی نمی (MOISTURE) ہے لیکن قرونِ وسطیٰ میں اس کا ابتدائی اصطلاحی مفہوم طبی ہے۔ انسانی مزاح چار خلطوں (CARDINAL HUMOUR)[1] پر مشتمل ہے۔ ان کی کمی بیشی سے انسانی مزاج میں رد و بدل ہوتا ہے۔ مزاح کے لئے مغرب میں (HUMOUR) کا

---

[1] خون (BLOOD)، صفرا (PHLEGUM)، سودا (MELANCHOLY, CHOLER)[2] اردو ادب میں طنز و مزاح، وزیر آغا، ص ۳۰

لفظ بھی اسی طبقی رجحان کو ظاہر کرتا ہے پہلے پہل مغرب میں ارسطو کے تصورات ہی کو اختیار کیا گیا۔
ارسطو کا نیوان ظریف" دوسروں کی کمزوریوں یا ان کی بد صورتیوں پر ہنستا ہے[۲] ۔ ارسطو کی رائے میں
ہنسی کا محرک احساس کمتری ہے۔ یہ خیال مغرب میں خاصا مقبول ہوا۔ چنانچہ سترھویں صدی عیسوی میں ابز
(HOBBES) نے اسی نظریے سے برتری کا خیال اخذ کر کے اس میں نظریہ تقابل کا اضافہ کیا[۳] ابز
کی رائے میں وہ ہنسی غیر اخلاق ہے جو دوسروں کی توہین کرتی ہے[۴] ۔ گویا اس کے نزدیک مزاح میں
اعلیٰ اور ادنیٰ کا معیار معاشرے کی اخلاق اقدار کے حوالے سے ہوتا ہے ابز کے مقابلے میں دوسرا
تصور (KANT) کا ہے اس کے خیال میں ہنسی کا محرک یہ ہے کہ " کوئی چیز ہوتے ہوتے رہ جائے اور
ہماری توقعات اچانک ایک بلبلے کی طرح پھٹ جائیں[۵] " فن لی کاک نے ان نظریات کی تلخیص پیش
کرتے ہوئے بنیادی مسائل کے بارے میں بعض اہم باتیں کہی ہیں۔ اقتباس ذیل میں پیش کیا جاتا ہے

HUMOUR MAY BE DEFINED AS THE KINDLY

CONTEMPLATION OF THE INCONG RUITIES OF LIFE

AND THE ARTISTIC EXPRESSION THEREOF.

THIS DEFINITION MAY BE COMPARED (TO ITS ADVANTAGE)

WITH THE FAMOUS DICTUM OF IMMANUEL KANT THAT

THE LUDICROUS IS AN AFFECTION ARISING FROM THE

SUDDEN TRANSFORMATION OF A STRAINED EXPECTATION

INTO NOTHING KANTS IDEA SEEMS TO GO OFF WITH

A POP AND VANISH. EVEN HENRY BERGSON'S

ASCERTAIN THAT THE COMIC IS SOMETHING

MECHANICAL ENCRUSTED UPON THE LIVING,

ARISTOTLE SAID THAT WHAT IS LAUGH ABLE IS MERELY

---

[۲] اردو ادب میں طنز و مزاح (وزیر آغا) صفحہ ۳۰ ، [۳] اردو ادب میں طنز و مزاح (وزیر آغا) صفحہ ۳۱

[۴] اردو ادب میں طنز و مزاح (وزیر آغا) صفحہ ۳۱ ، [۵] اردو ادب میں طنز و مزاح (وزیر آغا) صفحہ ۳۶

A SUBDIVISION OF WHAT IS UGLY, INVOLING SOME DEFECTS THAT IS NOT CONNECTED WITH PAIN AND INJURY ARISTOTLE ONLY SAID THIS AS A CASUAL REMARK IN HIS POETICS, BUT IT CONTAINS THE ESSNTIAL ELEMENT WHICH THE WORD KINDLY IN THE DEFINI'TION IS MEANT TO CONVEY

اس رائے میں مزاح کا محرک اصلی "شفقت اور ہمدردی" (KINDLY) کا رویہ ہے میری دانست میں مزاح کے فنی پہلو کی وضاحت دوسرے دو لفظ زیادہ عمدگی سے کرتے ہیں اول (کمی) اور دوسرے (تقابل) یا تضاد دونوں مفکر و دبستان ہائے فکرِ مزاح کا اصلی محور "کمی" کو گردانتے ہیں ایک کی رو سے خالقِ مزاح کی ذات کی کوئی کمی و عدم تکمیل بدوسرے کے مطابق واقعات کی تخفیف (ادھوراپن) سے مزاح پیدا ہوتا ہے۔ محرکات کے بعد مزاح کے جزِ اسلوب میں واقعات و افعال کا تصادم یا تقابل (یا بقول سٹیفن لی کاک INCONGRUITIES عدم تطابق یا ناہمواری) بھی قابلِ لحاظ ہے ارسطو سے لے کر دورِ حاضرہ تک مزاح کی تعبیر و تشریح کے جو بھی دبستان آئے ان کا بنیادی رخ انہی الفاظ کی طرف تھا کمی یا تخفیف اور تقابل کے تصور نے فرائڈ (FREUD) کو (COMIC WIT) اور HUMOUR کی وضاحت کا راستہ سمجھایا اور تقابل نے شوپن ہار کو حقیقت اور تخیل کے مابین ناہمواری کی نشان دہی پر مجبور کر دیا۔ بیسویں صدی میں علوم کی برق پا ترقی نے انسان زندگی کے کئی گوشے منور کر دیئے۔ اقتصادیات، عمرانیات، فلسفہ، اور نفسیات نے سائنسی علوم کے دوش بدوش انسان کے فکر و عمل کو تیزی سے متاثر کیا۔ نت نئے انکشافات نے انسان کی ذہنی دنیا میں ہل چل ڈال دی۔ علوم کا باہمی اثر و نفوذ بڑھ گیا فرائڈ نے مزاح کی تعبیر کے لیے نفسیات کے اصولوں سے کام لیا۔ مزاح کے تکنیکی پہلوؤں کی توضیح کے علاوہ اس کے ہاں ندرت یابی کے نفسیاتی محرکات کا شعور بھی ملتا ہے اس نے اپنی کتاب (WIT AND ITS RELATION TO THE UNCONCIOUS) میں مزاحیہ ادب کے

---

1 AND HUMANITY THE ROME UNIVERISTY LIBARY SE- RIES-P.11

تین حصے کئے ہیں WIT (بذلہ سنجی) COMIC (مضحک) اور HUMOUR (مزاح) اس کی رائے میں بذلہ سنجی کی لذت تو اقتباس کے استعمال میں کمی سے مضحک کا لطف خیالات کے استعمال میں تخفیف اور مزاح کا مزہ احساسات کے استعمال میں بچت کرنے سے جنم لیتا ہے اس صورتِ حال کا رشتہ انسان کے بچپن سے کیا ہے؟ فرائڈ کا کہنا ہے :-

THE PLEASURE OF WI

THE PLEASURE OF WIT ORIGNATES FROM AN ECONOMY OF EXPENDIT IN INHIBITION, OFTHE COMIC FROMAN ECONOMY OF EXPENDITURE. IN AND OF HUMOUR FROM AN ECONOMY OF EXPENDIT 2E IN FEELING- A THREE MODES OF ACTIVTY OF OUR PSYCHIC APPARATUS DERIVS PLEASURE ECONOMY ALL THREE PRESENT METHODS STRIVE TO BRING BACK FORMTHEA ACTIVITY A PLEASURE WHICH HAS REALLY BEEN LOST IN THE DEVELOPMENT OF ACTIVTY, FOR THE EUPHORIA WHICH WE THUS STRIVING TO OBTAIN IS BUT THE STATEOF BYGONE TIME, IN WHICH WE WERE WANT TO DEFRRY OUR PSCHIC WORK WITH SLIGHR EXPEND'TURE. IRIS THE STATE OF OUR CHILDHOOT IN WHICH WE DID NOT KNOW THE COMIS WERE IN CAPABLE OF WITY DID NOT NEED HUMOUR TO MAKE US HAPPY AD

فرائڈ بات سے طنز و مزاح کے پیچھے کام کرنے والے مذکورہ بالا اصول (تخفیف یا کمی) کے علاوہ تقابل تضاد

THE BASIC WRITINGS OF FREUD. P. 803

یا ناہمواری کے پہلو کو بھی اہمیت دیتا ہے مضحک کے ذیل میں اس کے نظریے کا یہ پہلو کھل کر سامنے آتا ہے۔
فرائڈ لکھتا ہے :-

"THE COMIC PLEASURE HAS ITS
IN THE QUANTATIVE CONTRAST IN THE CMPARISON
OF BIG ANDSMALL, WHICH ULRIMATELY ALSOEXPRESSES THE
ESSENTIAL RELATLON OF THE CHILD TO THE GROWNUP,
WOULD INDEEDBEA PECULIAR CHMCIDENCE, IF THE CONIL
HADOTHING ELSE TO DO WITH THE INFANTILE," [1]

فرائڈ کی توضیحات کے بعد مزاح پر لکھی گئی کتابیں انہی نظریات کو کسی نہ کسی پیرائے میں دہراتی چلی آئی ہیں شفیق الرحمٰن کے ہاں ——
THE KINDLY CONTEMPLATION OF INCONGRUETIES OF LIFE کا جملہ بھی اسی نقطۂ نظر کی بازگشت ہے [2]۔ شوپنہار نے اپنے نظریے کی وضاحت میں تقابل یا تضاد کو دوسرے عناصر پر فوقیت دی ہے۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا اس کی دانست میں جتنی خلاف توقع ناہمواری ہوگی اتنے ہی شدید طور پر ہنسی بھی نمودار ہوگی [3]

---

[1] IBID. P. 797

[2] کلیم الدین احمد بھی تضاد اور عدم تکمیل پر اپنے نظریے کی بنیاد رکھتے ہیں انہوں نے ہنسی کو بنیادی ظرافت اور طنز کو ذیلی شاخ کا قرار دے کر ان کے بنیادی عوامل کو ایک دوسرے سے الگ کیا ہے فرماتے ہیں:-
"ہنسی عدم تکمیل اور بے ڈھنگے پن کے احساس کا نتیجہ ہے جس دنیا میں ہم سانس لیتے ہیں وہ تکمیل سے خالی ہے انسان اور انسانی فطرت میں بھی یہی ناتمامی ہے اس لئے ہنسی کے مواقع کم نہیں۔ دنیا اور زندگی کی ناتمامی اور ناموزونیت مسلم ہے ہم محض اس ناتمامی کے احساس کا اظہار کر سکتے ہیں یا اس احساس کے ساتھ ساتھ اس نقص کو دور کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ یہ دونوں مختلف چیزیں ہیں دوسرے احساس میں پہلے احساس کا وجود ضروری ہے لیکن پہلے احساس کے ساتھ دوسرے احساس کا وجود لازمی نہیں۔ پہلے قسم کے احساس کا نتیجہ خالص ظرافت ہے دوسرے کا نتیجہ طنز اور ہجو۔ خالص ظرافت نگار کسی بے ڈھنگی شے کو دیکھ کر ہنستا ہے اور دوسروں کو ہنساتا ہے۔ احساس نقص، خامی، بدصورتی کو دور کرنے کی خواہش مند نہیں ہجو گو اس سے ایک قدم آگے بڑھتا ہے اور نقص یا خامی دور کرنے کی کوشش کرتا ہے (سخن ہائے گفتنی کلیم الدین احمد

ان اصولوں کی روشنی میں مغرب کے مزاحیہ ادب کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنا مشکل نہیں۔

مزاح نگاری کے نظریات کی پرورش جس ماحول میں ہوئی اس کا تقاضا یہ تھا کہ الفاظ اور اس کے متعلق مزاحیہ صورتوں کے مقابلے میں واقعات اور اس کے نتائج و عواقب سے پیدا ہونے والے مزاح کو زیادہ قبولیت کا شرف ملا اور مغربی مزاح نگاروں کی توجہ اسالیب کی خارجی صورتوں کی جگہ داخلی کوائف کی طرف زیادہ تھی اور الفاظ کی بجائے خیالات پر توجہ کی گئی نیز مشرق کے مقابلے میں مغرب نے مزاح کی قدر و قیمت اور مسائل کو زیادہ پیش نظر رکھا۔ اس لئے مغرب میں مزاح کے متنوع نمونے بکثرت ملتے ہیں اگرچہ درباری مسخروں کی یہاں بھی کمی نہ تھی لیکن رفتہ رفتہ خارج از آہنگ عنصر کم ہوتا گیا اور مزاح نے انیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے معاشرتی، اصلاحی اور نیکی اور بھلائی کی قدروں کو زیادہ پیش نظر رکھا۔ مزاح کا رشتہ دین کی بجائے زندگی سے زیادہ قریبی ہو گیا۔

مزاح کے محرکات سے ہٹ کر اصول و قواعد (تکنیک) پر غور کیا جائے تو اس کے ضمن میں قدر و قیمت کا مسئلہ خاصا اہم ہے کون سا مزاح بڑھیا اور کون سا گھٹیا ہوتا ہے؟ یہ مسئلہ بار بار اہل الرائے حضرات کے لئے سوچ بچار کا موضوع بنتا رہا ہے ادب اور اس کی اخلاقی قدروں کے احساس نے مزاح کے مختلف مدارج اور مزاح کی مختلف صورتوں کے درمیان قدر و قیمت کے لحاظ سے فرق کیا مزاح جس قدر غیر شخصی ہوگا اس کا اثر زیادہ دیرپا ہوگا اور اس سے زیادہ افراد لذت یاب ہو سکیں گے۔ مزاح جتنا اشخاص کی بجائے انواع اور افراد کی بجائے معاشرے کو موضوع بنائے گا اس کی اپیل بھی بڑھتی جائے گی تعریجی مزاح کا دائرہ کار محدود اور افادی کا غیر محدود ہے۔ غیر ہمدردانہ طنز و تشنیع اور تعریض و تضحیک کے مقابلے میں ہمدردانہ شگفتہ گفتاری زیادہ موثر اور وقیع ہے قہقہہ غیر شائستہ اور سماجی لحاظ سے غیر سنجیدہ فعل ہے اس کے مقابلے میں مسکراہٹ زیادہ پُرشوکت اور پروقار طریق اظہار ہے۔ سماجی زندگی میں حفظِ مراتب، نظم و ضبط اور رواداری، خلوص اور باہمی ہمدردی کی اخلاقی قدروں نے مزاح کی قدر و قیمت کا پیمانہ فراہم کیا بظاہر زندگی میں اقدار کی یہ لام بندی مضحکہ خیز معلوم ہوگی لیکن ہمارا ہر فیصلہ اور ہماری پسند ناپسند کا ہر شعوری اور غیر شعوری رویہ انہی اقدار

لہ اردو ادب میں طنز اور مزاح (وزیر آغا) ص۲۷

سے متاثر ہوتا ہے۔ یہاں تک اقدار کا نقطہ ٹھیک ٹھاک ہے لیکن اس صورتِ حال سے ایک قدم آگے افادی نقطۂ نظر کی راہ بعد معانی واقع ہے۔ انسانی فکر نے جہاں مقصدی ادب کو فروغ دیا، وہاں مزاح نگاری نے سوسائٹی کے نظم و ضبط کو بحال کرنے اور افراد کو معاشرے کی اعلیٰ اقدار کے تابع کرنے کا ذمہ بھی اپنے ذمے لیا۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا "احساس مزاح کا روشن پہلو یہ بھی ہے کہ اس کا وجود سوسائٹی کی بنیادوں کو مستحکم کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے[۱] تو کیا مزاح مبلغ اخلاق ہوتا ہے! کیا مزاح کا بنیادی فریضہ معاشرے کی اصلاح ہے؟ کیا مزاح انسان کو سوسائٹی کے ضابطے کے تابع کرنے ہی کا وسیلہ ہے؟ اس تشویش ناک صورتِ حال کو ذرا وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو ان سوالوں کی شکل یہ ہوگی! کیا ادب کا کام اخلاق کی اصلاح ہے؟ کیا ادب فرد کو معاشرے کی اطاعت گزاری پر مجبور کرنے کا ہتھیار ہے؟ کیا ادب کا مقصد صرف فوری اقدام پر منحصر ہے؟ کیا قیمتی اعلیٰ درجے کا ادب صرف افادی ادب ہی ہو سکتا ہے؟ بہر حال کم از کم LAUGHTER کی حد تک میرے دوست وزیر آغا یہ طے کر چکے ہیں کہ:۔

"بہر حال یہ بات طے ہے کہ ہنسی (LAUGHTER) ایک ایسی لاٹھی ہے جس کی مدد سے سوسائٹی کا گلہ بان محض غیر شعوری طور پر ان تمام افراد کو ہانک کر اپنے گلے میں دوبارہ شامل کرنے کی سعی کرتا دکھائی دیتا ہے[۲]"

مزاح نگار کا کام اگر صرف لاٹھی چارج ہے تو ڈاکٹر وزیر آغا سے اتفاق مشکل ہے مانا کہ مزاح نگاروں میں لٹھ بازوں کی کمی بھی نہیں لیکن یہاں معاملہ لٹھ باز کا نہیں ادب کا ہے[۳] ادب میں مقصدیت کا مسئلہ درپیش ہو تو سرحد پر آکر قدم رک جاتے ہیں اور ہمارے لئے بھی عافیت اسی میں ہے کہ ہم بھی واپس لوٹ چلیں۔ اردو شاعری میں مزاح کی روایت بہت قدیم ہے فارسی شاعری سے یہ پھر اردو میں منتقل ہوئی۔ فارسی میں اس کا دھارا عربی شاعری کے زیرِ اثر پروان چڑھا۔ عربی شاعری میں مزاح کے جو ابتدائی نمونے ملتے ہیں ان کی خارجی شکل و صورت قصیدے کی ہے بقول ڈاکٹر خالد

---

[۱] اردو ادب میں طنز و مزاح (وزیر آغا) صفحہ ۲۵ ، [۲] اردو ادب میں طنز و مزاح (وزیر آغا) صفحہ ۲۸

ہوتا عربی اقسام شعر بیشتر ہئیتی شکل و صورت سے نہیں نفسِ مضمون سے پہچانی جاتی ہیں۔ قصائد جس میں فخریہ انداز ہے وہ

الغزیا الحماسہ اور وہ جس میں ہجو ہے الہجا کہلاتے ہیں ہجو میں عرب شاعر اپنے دشمنوں کا تمسخر اڑاتا ہے اور قبائلی تنازعات

پر THROWS IN VECTIVES کرتا ہے۔ بنو امیہ کے دور میں ہجو ایک اہم سیاسی ہتھیار بن گئی۔ دورِ عباسی میں فارسی شاعری کا آغاز تو اس میں درباری ماحول نے ہجو گوئی کے عنصر کو خاصی تقویت دی غزنوی میں

ہجو کی مثالیں خال خال ملنے لگتی ہیں۔ سلجوقی دور میں ہجو گوئی ایک اہم معاشرتی حربہ بن گئی جس سے شعرا اپنے مخالفوں کی تضحیک و تذلیل کے موقع فراہم کرتے تھے اور انہیں نیچا دکھا کر معاشرتی زندگی میں اپنے لیے استحکام کے وسائل مہیا کر لیتے تھے۔ علامہ شبلی کی رائے میں اگر ہجو گوئی کی شریعت ہوتی تو انوری اس کا پیغمبر ہوتا۔ انوری کی ہجویات اچھوتے موضوعات، نادر طریقِ اظہار، اعلیٰ علمی سطح اور فنی خصائص کے باوجود محدود اور شخصی ہیں۔ ان میں انتقامی عنصر غالب ہے اور ان کا دائرۂ عمل فرد کی ذات سے بلند ہو کر معاشرے کی تصویر کشی تک نہیں پہنچ پاتا۔ نظامی اور ابوالعلا گنجوی کی باہمی چپقلش ہجو کی شائستہ حدود سے گزر کر ہزل اور فحاشی کی سرحدوں تک چلی گئی ہے۔ اسی عہد کے اہم ترین مزاح نگاروں میں سوزنی کا نام پیش پیش ہے۔ اس کے ہاں بھی ہجو کی سطح جنسی اعمال و افعال کی تصویر کشی تک جا پہنچتی ہے۔ سلجوقی دور اس لحاظ سے فارسی ادب میں اختصاص رکھتا ہے کہ اس میں مذہبی قدروں، اور جنسی اعمال و اشتغال میں ہم آہنگی پائی جاتی ہے زندگی کے عام وظائف میں بڑے بڑے ثقہ بزرگ درونِ خانہ کی عیش پسندی اور گفتار و اشعار میں عریانی و فحش گوئی کے رسیا تھے۔ معاشرتی زندگی میں سماجی رکاوٹوں (SOCIAL TABOOS) کی کمزور گرفت نے اس دور کے ایک طبقے کو ذہنی توانائی اور جذباتی توازن کی نعمت سے مالامال کیا لیکن ادبا کا ایک دوسرا طبقہ اس متاعِ گراں مایہ سے محروم نظر آتا ہے۔ ترکوں کے تسلط نے معاشرے میں بے راہ روی کے عناصر نمایاں کر دیئے تھے۔ ان کے معاشرے میں کئی طرح کی خرابیاں پھوٹنے لگی تھیں خصوصاً

اخلاقی خرابیاں زیادہ تقویت حاصل کر لیتی تھیں۔ بعض ادبا کے ہاں اس کا منفی اثر بھی تھا مزاح میں جذبات احساسات کی ہمواری اور خیالات کا توازن و اعتدال برقرار رہ سکا۔ نرم و لطیف مزاحیہ کو لطف کے مقابلے

ہیں سوقیانہ پھکڑپن اور جنسی آزادہ روی کی جھلکیاں زیادہ ہوتی چلی گئیں اس دور کے مزاح کا اکثر و بیشتر سرمایہ شخصی اور ذاتی مسائل سے متعلق ہے۔ دو مثالیں البتہ ایسی ملتی ہیں جہاں مزاح کا افق کچھ پھیلتا نظر آتا ہے۔ اسی زمانے میں ہجو کی ایک مخصوص قسم وجود میں آئی۔ سنائی کا کارنامۂ بلخ فارسی ہجو کی تاریخ میں نئی جہت کو پیش کرتا ہے۔ ان کارناموں میں نشانۂ ہجو فرد نہیں ہوتا بلکہ کسی نہ کسی شہر یا قصبے کو نشانہ بنایا جاتا ہے سنائی نے اہل بلخ کو نشانۂ ہجو کیا ہے دوسری مثال عمر خیام کی ہے۔ جس نے کرداری مزاح کا نمونہ پیش کیا ہے اس کی شاعری اس لحاظ سے اہمیت رکھتی ہے کہ اس کے ہاں طنزیہ رجحان معاشرتی زندگی کے بیل و نہار سے کسی حد تک ہم آہنگ ہے وہ بذلہ سنجی اور شوخی کے ذریعے معاشرتی زندگی پر تبصرے کرتا ہے اس کے ہاں شیخ کا علامتی روپ ہے معاشرے کے اندرونی تضاد کو جس خوبصورتی اور فنی بصیرت سے خیام نے پیش کیا ہے اس کی مثالیں سارے سلجوقی دور میں نہیں ملتیں۔ یہی طریق کار آگے چل کر غزل میں واعظ، محتسب کے مضامین پر منتج ہوا۔ منگول دور میں فارسی مزاح نگاری کی روایت بڑی حد تک منجھ گئی۔ یہ سیاسی اور سماجی طور پر سرزمین ایران کے لئے بڑے ابتلا کا زمانہ ہے منگولوں کے وحشیانہ حملے ایران کی تہذیبی زندگی کو شدید نقصان پہنچایا۔ حالات کی بے اطمینانی مسلسل خونریزی، سیاسی اور سماجی انتشار نے شعراء کو ترکِ دنیا کے رستے پر ڈال دیا۔ گوشہ نشینی کا درس عام ہوا۔ ایل خانی دور کی سیاسی ابتری کا پودا تیموری دور میں پھل لایا۔ ایرانی معاشرہ تضادات کا شکار ہوگیا۔ پرانی قدریں ریزہ ریزہ ہوگئیں۔ نئی اقدار کو جگہ لینے کے لئے ابھی مراحل سے گزرنا تھا۔ اقدار کی شکست و ریخت اور انتشار اور ابتری نے معاشرے میں کئی تبدیلیاں پیدا کیں۔ معاشرے میں اقدار کا تصادم عروج پر ہوتا ہے تو بالعموم طنز و مزاح شعراء اور ادباء کے لئے اظہار کا موثر وسیلہ ثابت ہوتا ہے زندگی کے تضادات دعوتِ فکر دیتے ہیں۔ اور گردوپیش وقوع پذیر ہونے والے حالات اور قدروں کے اختلاف کا شدید احساس اکثر طنزیہ لہجے میں اظہار پاتا ہے اس دور میں عبید زاکانی بہت بڑا مزاح نگار ہو گزرا ہے۔ ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا اپنی کتاب مختصر ادبیات فارسی میں فرماتے ہیں۔

عبید زاکانی قزوینی کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ ہزل و مزاح کے شیریں انداز میں معاشرے پر کڑی تنقید کرتا ہے اور سماج کی خرابیاں اجاگر کرتا ہے اس کی تحریر کی روش اور اشعار کا ظاہری اسلوب سعدی کے انداز سے ملتا جلتا ہے عبید نے ہر شاعر سے بڑھ کر اپنے عصر کی ناپسندیدہ اخلاقی اور اجتماعی خرابیوں کو سمجھا اور اپنے اشعار میں اس ماحول کو مجسم کر دکھایا جسے تاتاریوں کے جور و استبداد نے پیدا کیا تھا۔ ایسا ماحول جو فتنہ و آشوب، قتل و غارت، حالات کی ابتری اور ناپائیداری حکومت کی باگ ڈور سنبھالنے والوں کی جہالت اور نادانی اور مٹھی بھر فسادی اور اکھڑ لیڈروں کے سبب سے وجود میں آیا تھا

عبید زاکانی مزاح نگاروں کی تین اہم سمتوں کو پیش کرتا ہے وہ طنز نگار ہے۔ وہ ہجو نگار ہے اور فارسی ادب میں پیروڈی کے کامیاب نمونے پیش کرتا ہے اسی زمانے میں دو اور پیروڈی لکھنے والے گزرے ہیں، فخر الدین احمد خارج شیرازی المعروف ابو اسحاق اطعمہ اور نظام الدین محمود قاری (مصنف دیوان البسہ) ان دو شاعروں کی خصوصیت یہ ہے کہ ایک نے کھانوں کے حوالے سے دوسرے نے لباس کے حوالے سے شاعری کی۔ وہ اسی ذہنی افتاد کے تحت مشہور شعراء کے اشعار کی پیروڈی کرتے تھے۔

زمانے کی بے قدری کے یہ روپ جو ان مزاح نگاروں نے پیش کئے ہیں ان کے پیچھے کئی داخلی عوامل کار فرما تھے۔ عبید زاکانی نے اپنا نقطۂ نظر یوں پیش کیا ہے ؎

اے خواجہ مکن تا بتوانی طلب علم	کاندر طلب راتب ہر روزہ بمانی
رو مسخرگی پیشہ کن و مطربی آموز	تا داد خود از کہتر و مہتر بستانی

اس دور میں مزاح نگاری کا بڑا عنصر غزلیہ شاعری میں نمودار ہوا۔ فارسی غزل اس دور ابتلا میں بہت مقبول ہوئی اس کی ریزہ خیالی اس دور کے پراگندہ دماغوں کے لئے کچھ زیادہ ہی پرکشش ثابت ہوئی اگرچہ سلجوقی دور میں غزل نے بقول محمود شیرانی میخانے کا کوچہ دیکھ لیا تھا۔ تصوف کی اصطلاحات اور عام عاشقانہ الفاظ نے غزل کی دو تہیں متعین کیں رندوں نے اس سے رندی کا سبق لیا اور صوفیا نے تصوف کے افکار دریافت کئے اب تیموری عہد میں اصطلاحات تصوف

---

۵ مختصر تاریخ ادبیات فارسی و مترجم ڈاکٹر نذیر مرزا برلاس ص۱۰۱

اور عشق و محبت سے متعلق الفاظ تجربے کی سطح پر باہم مل گئے۔ اس سے فارسی غزل میں وسعت پیدا ہوئی اور باریک افکار کے اظہار کے لئے راستہ صاف ہو گیا۔ الفاظ نے حقیقی سطح سے بلند ہو کر مجاز کا راستہ اختیار کیا۔ اس صورتِ حال میں جہاں افکار میں تعمیم اور تجسیم کا عمل آیا وہاں بعض رجحانات نے متشکل ہو کر کرداروں کا پیکر بھی اختیار کیا۔ روحانی واردات اور مذہبی اعتقادات کے فاصلے (دنیاوی اور دین داری کے تضادات) مستقل کرداروں کی شکل اختیار کر گئے۔ شیخ، محتسب اور واعظ فارسی غزل میں وہ مستقل کردار ہیں جن کی علامتی حیثیت ہے۔ ان کی مدد سے حقیقت اور مجاز، شریعت اور طریقت، مادیت اور روحانیت، دین داری اور دنیاداری کی قدروں کا تضاد واضح ہوا۔ ان کرداروں کے بارے میں شعرائے فارسی کا رویہ نکتہ سنجی، شوخ بیانی، طنز و تضحیک، تعریض اور ہجو کا ہے۔ کبھی کبھی شیخ اور واعظ ہزل، پھکڑ اور فحاشی کا نشانہ بھی بنے ہیں۔ یہ طنزیہ حقیقت پسندی (IRIONIC REALISM) شیخ و واعظ کے حلیے اس کی داڑھی اس کی بسیار خوری اور اس کی مکروہ باطنی زندگی کو نشانہ بناتی ہے اور شیخ و واعظ کی حقیقی زندگی اور بہروپ کے فرق کو سامنے لاتی ہے۔ مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو فارسی شاعری کے اس دور میں یہی رجحان زیادہ ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں یا پھر مثنوی کی صورت میں مکالمے یا موازنے کا طریقہ بڑھ گیا ہے۔

تیموری دور میں فارسی کی مزاحیہ شاعری میں ایک اور فن ادب کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ اور وہ شہر آشوب ہے۔ فارسی ادب میں بہت پہلے سے ایسی رباعیاں، قطع، مثنویاں، منفرد اشعار، قصیدے اور مسدس بھی لکھے جاتے تھے، جن کے موضوع مختلف طبقے اور مختلف پیشے ہوتے تھے۔ ان طبقوں اور پیشوں سے متعلق لڑکوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش اداؤں کا بیان شہر آشوب کا موضوع خاص تھا۔ اس عہد میں اس صنفِ خاص میں آگہی خراسانی اور وحیدی قمی نے قابلِ ذکر نمونے پیش کئے ہیں[1] ان شہر آشوبوں میں پیشہ ور لڑکوں کے حسن و جمال کو رعایتِ لفظی کی مدد سے پیش کیا گیا، مقصد تفریحِ طبع تھا۔ اس لئے کہیں کہیں کھل کھیلنے کا رجحان بھی ابھر آیا ہے ذو معنی لفظ فقرے اور چٹکلے اس میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ بعد کے دور میں شہر آشوب نے کسی علاقے

---

[1] نگار پاکستان اصنافِ شاعری نمبر۔ مقالہ بعنوان شہر آشوب کا فن در موضوع، مسعود حسن رضوی، ص ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱

یا ملک کی اقتصادی حالت کا مضحکہ خیز بیان بھی اپنا لیا (چنانچہ اردو کے اکثر شہر آشوب اسی قبیل سے ہیں) تیموری دور کے بعد ادبیاتِ فارسی میں وہ زمانہ آتا ہے جسے مصوری اور فنونِ لطیفہ میں تو بڑی اہمیت ہے اور اس زمانے میں شعراء کی سرپرستی اور شاعرانہ محفلوں کی کثرت بھی رہی لیکن قدر و قیمت کے لحاظ سے اس دور کی شاعری میں وہ حسن و خوبی نہیں جو تیموری دور کا خاصا تھا۔ منگولوں کے حملوں کے اثرات اس زمانے میں ا کر نمودار ہوئے۔ اقتصادی لحاظ سے ایران کا ملک دیوالیہ ہو چکا تھا۔ ادب اور ادیب کا سماجی مرتبہ ایل خانی دور ہی سے ختم ہو گیا تھا۔ اس لئے درباداری کے قدیم آداب اور درباری شاعری کے چرچے بہت پہلے مٹ گئے تھے۔ اس کی اولین زد شعرا اور ادبا کی سماجی حیثیت پر پڑ گئی۔ اس کے زیرِ اثر فارسی غزل میں ایک گونہ وسعت اور جذبات و احساسات کے اظہار میں عمومی رنگ پیدا ہو گیا تھا۔ جیسے جیسے سماجی زندگی میں انحطاط ہوتا گیا سلطنت کا شیرازہ بھی بکھرتا چلا گیا۔ حزن و یاس کی پرچھائیاں بڑھتی چلی گئیں۔ تیموری دور کے بعد اقدار کی شکست و ریخت کا عمل کچھ زیادہ ہی تیز ہو گیا۔ اقتصادی انحطاط نے اہل ایران کو چھوٹی صنعتوں کی طرف متوجہ کیا چنانچہ دورِ ہرات COTTAGE INDUSTRY کو زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ ان صنعتوں کے فروغ نے ہرات اور اس کے آس پاس کے علاقے میں ایک حد تک خوشحالی پیدا کی۔ یہی چھوٹے چھوٹے طبقے شعر و ادب کے محافظ بن گئے اور اس دور کے شاعروں میں کثرت کے ساتھ ایسے لکھنے والے ملتے ہیں جن میں بعض پیشے کے لحاظ سے زرگر۔ مصوّر۔ وراق۔ دھان کوٹنے والے اور تاجر پیشہ تھے۔ درباروں کی وہ سماجی گرفت ختم ہو گئی جو تہذیب کے نمونے پیش کرتی تھی۔ اور یہی نمونے شعراء کے لئے شعر گوئی کا محرک تھے۔ قدیم معاشرتی زندگی کا شیرازہ منگولوں کے حملے کے فوراً بعد ہی بکھرنا شروع ہو گیا تھا اس کی کچھ عارضی روک تھام ایل خانی فرماں رواؤں اور تیموریوں نے کی لیکن جب سیاسی حالات نے ایران کو چھوٹی چھوٹی حکومتوں میں تقسیم کر دیا تو قدیم اقدارِ حیات بھی منتشر ہونے لگیں۔ نئی اقدار کے جنم لینے میں ابھی کچھ وقت درکار تھا۔ اس لئے اس دور کے شعر و ادب میں بھی سماجی زندگی کی طرح ایک تصادم کی کیفیت پیدا ہو گئی ایک طرف تو ادب کے روایتی سانچے تھے اور دوسری طرف ان روایتی سانچوں کے خلاف ردِ عمل کا دور دورہ تھا۔ قدیم اقدار کے حق میں اور خلاف مختلف عوامل کام کر رہے تھے ایک طرف لسانی سطح

پر تبدیلی کا احساس شدید سے شدید تر ہو رہا تھا اور استعار میں ڈھلی ڈھلائی ادبی زبان کی جگہ بول چال کی زبان دخیل ہونے لگی تھی۔ مواد کی سطح پر بھی زبان کے بنے بنائے پیکر اپنی اہمیت کھو رہے تھے۔ قدیم معاشرتی زندگی کے مظاہر قدیم اقدار کی مثالی حیثیت پر اصرار کر رہے تھے۔ جب کوئی معاشرتی زندگی اندر سے کھوکھلی ہو جاتی ہے تو فرد کی داخلی اور خارجی زندگی کے رشتے بھی ٹوٹ جاتے ہیں۔ انسان اپنے اندر جھانکنے میں جھجک محسوس کرتا ہے اور ظاہرداری کے لوازم کو پسند کرنے لگتا ہے۔ زندگی کے مثالی نمونے اور حیات کو آرٹ کی سطح پر دیکھنے کا رجحان ترقی کر جاتا ہے۔ رواتی شاعری رسمی راستوں پر عمل پیرا ہوتے ہوئے جب اپنے منطقی نتیجے تک پہنچتی ہے تو ادب کی جگہ یک بندی انفرادی احساسات و جذبات کی جگہ مصنوعی تجربے لے لیتے ہیں۔ اس عمل کا ردّ بھی بہت شدید ہوتا ہے قدیم اقدار کے تانے بانے کو توڑ کر نئی اقدار ان کی جگہ لیتی ہیں بنے بنائے رویے اور لگے بندھے خیالات کے خلاف شدید ردِ عمل شروع ہو جاتا ہے۔ شیرازی دبستان شعر کے مقابلے میں سبک ہندی کی تحریک اسی کشمکش اور تصادم کا نتیجہ تھی۔ جب کوئی معاشرہ اس طرح کے بحران سے دوچار ہو جائے جب میکانکی عمل اور انسان کے اصل اعمال کے درمیان بیّن فرق پیدا ہو جائے تو ایسے میں مزاح کو زیادہ فروغ حاصل ہوتا ہے۔ دبستان ہرات میں زندگی کے بارے میں تصورات اور اصل حقائق کے درمیان جو خلیج پیدا ہو گئی تھی اسے اس دور کے مزاحیہ ادب نے بڑی کامیابی سے پیش کیا۔ اس زمانے میں کارنامے، شہر آشوب، موازنے، ساقی نامے، واسوخت کثرت کے ساتھ لکھے گئے۔ لطائف و ظرائف کے بہترین نمونے تیار ہوئے اور شعراء اور علماء نے زندگی کی تلخی کو ایک تفریحی رویے اور تنقیدی بصیرت سے سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی۔ غزلیہ شاعری میں بھی زاہد کی چھیڑ چھاڑ، واعظ کا ناک نقشہ، انعانی زندگی کے ظاہر و باطن کے تضاد کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس دور کے مزاحیہ ادب کو دیکھا جائے تو اس میں تین رجحان بہت ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔

۱۔ شہر آشوب کا رجحان جس میں بقول ڈاکٹر سید عبداللہ [1]

---

[1] بحث و نظر مقالہ ڈاکٹر سید عبداللہ شہر آشوب۔ ص ۳۴

علاوہ ترکیب عنصر کے شدید ہجو کا جزو بھی شامل ہو جاتا ہے اس دور کے شہر آشوبوں میں زندگی کے مختلف پہلوؤں کا مضحک بیان اور زندگی کے اقتصادی پہلوؤں سے بے اطمینانی کا جذبہ بہت شدید ہے

۲۔ واسوخت کا رجحان

یہ دور فارسی میں واسوخت نگاری کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ وحشی یزدی اور ان کے بعد شعراء کا ایک سلسلہ ترک عشق گفتن پر عمل پیرا ہوتے ہوئے محبوب کو دھمکیاں دینے اور جلی کٹی سنانے پر اتر آیا ہے۔ شعیب اعظمی کے قول کے مطابق۔

عاشق اپنے معشوق سے اس کی بے وفائی۔ ظلم و ستم۔ رقیب بدچشم سے التفات وغیرہ کی شکایت کرتا ہے اور آخر میں اس کو دھمکاتا ہے کہ اگر اس کے طرز ستم اور ستم شعاری کا یہی رویہ رہا تو اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو جائے گا اور وہ کسی اور سے دل لگا لے گا۔[۱]

فارسی واسوخت دراصل ماحول کے خلاف بیزاری کی روش کا ایک غیر سنجیدہ اور معکوس اظہار ہے۔ اس کے نمونے ہمیں وحشی یزدی اور ان کے معاصرین کے ہاں ملتے ہیں۔

۳۔ بیزاری اور تنفر کے اس معکوس اظہار کے علاوہ مزاح نے پیروڈی کی شکل بھی اختیار کی زندگی کی معمولی حقیقتوں کے پیرائے میں بیان کرنے سے جو مضحک صورت حال پیدا ہوتی ہے تیموری اور پھر ہراتی دور میں ہمیں ابو اسحٰق اطعمہ اور نظام الدین محمود ملتے ہیں۔ جنہوں نے بڑے بڑے شاعروں کے کلام میں منطقی استدلال کے دور تک جاتے ہوئے رہ سکنے بھی مخفی ہیں جو اپنے اندر ظرافت کی بڑی گنجائش رکھتے ہیں۔ کھانے اور لباس کے حوالے سے عظیم شاعروں کے کلام کا جو حلیہ بنایا گیا ہے وہ بڑی جان رکھتا ہے۔ اپنے زمانے کے انحطاط پذیر رویے اور غیر اخلاقی رجحانات پر طنز کے لئے یہ غیر معتدل سانچا بہت کارگر ثابت ہوا ہے۔

مزاحیہ شاعری کے ان رجحانات کا اثر ایران سے پاک و ہند میں منتقل ہوا۔ فارسی کی شعری روایت کا یہ مخصوص رجحان کہ اکثر مزاح لفظوں سے متعلق تخلیق ہوتا رہا۔ پاک و ہند میں بھی رائج ہوا۔ دور ہرات کی مزاح نگاری کی جھلکیاں بھی برصغیر پاک و ہند میں ملتی ہیں۔ ایران اور برصغیر

---

[۱] نگار پاکستان: سالنامہ ۱۹۶۷ء۔ مقالہ اردو واسوخت (شعیب اعظمی ص ۱۴۴)

پاک وہند کی زندگی میں بیّن فرق تھا۔ ایران میں سیاسی استحکام ختم ہو چکا تھا اور جب صفوی خاندان
نے مذہبی بنیادوں پر حکومت قائم کی تو شعراء اور ادباء کی سرپرستی کے بہت سے وسیلے ختم ہو کر رہ
گئے۔ ملک کی خوشحالی نے فنونِ لطیفہ کی تو قدر کی مگر شعراء کے لئے سوائے چند مخصوص صورتوں
کے نوازشِ خسروانہ کے دروازے بند کر دیئے۔ اسی لئے ایرانی شعراء نے اکثر پاک وہند کا رُخ کیا اور
دربارِ اکبری میں اپنے فن کے جوہر دکھائے۔ یوں تو پاک وہند میں فارسی ادب کا فروغ اور ترقی
محمود غزنوی کے حملے کے بعد سے شروع ہو گئی تھی اور ایک زمانہ ایسا تھا جب ایران کے مقابلے میں
ادب کی رہنمائی کے لئے پاک وہند کو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی تھی اس زمانے میں شعراء کی درباری ریشہ دوانیاں ہجو میں
ظاہر ہوئیں۔ عبید اور خسرو کے اشعار اس کا نمونہ ہیں، جب منگولوں کے حملے نے ایران کو برباد کیا
تو پاک وہند میں فارسی کا رواج کم ہوتا گیا۔ بابر کے حملے ۱۵۲۶ء کے بعد پاک وہند میں فارسی کا چرچا
پھر سے ہوا۔ سیاسی اور ادبی قسمت آزما کثرت کے ساتھ اس سرزمین کا رُخ کرنے لگے۔ ایران کے
مقابلے میں یہاں علم وادب کی قدردانی بھی زیادہ تھی اور ایران وتوران کے مقابلے میں خوش حالی کے
امکانات بھی زیادہ ہو گئے تھے ان حالات میں اکبری دربار خاص طور پر ایرانیوں کے لئے کشش کا
باعث بنا۔ نئے جاگیرداری نظام نے اونچے طبقے کے لئے معاشرتی زندگی کا وہ پیمانہ وضع کیا
جس میں ایران سے آنے والے عناصر کی کثرت تھی۔ ایران کی تہذیبی وراثت مقامی رنگوں پر غالب
آگئی رسم ورواج نشست وبرخاست کے طریقے، آدابِ محفل، طریقِ حکومت اور تمام شہری بودوباش
پر ایرانی اثر چھا گیا۔ اس لئے خارج میں مقامی عناصر کو پیچھے دھکیلنے کا عمل تو شروع نہیں ہوا اور تصا
کے عناصر بھی ایران کے مقابلے میں کسی قدر کم ہو گئے لیکن یہاں بھی دو تہذیبوں کا مسابقہ ومقابلہ
اس لئے ہم آہنگی کے خارجی روپ کے نیچے تضاد اور اختلاف کا طوفان موجزن رہا۔ زندگی
وہ قواعد وضابطے جو ایران سے آئے تھے اور جنہیں اوپر کے طبقے نے اختیار کیا تھا۔ ان میں اور پاک
ہند کی عام زندگی میں فرق آسانی سے مٹنے والا نہ تھا۔ شعوری سطح پر ہم آہنگی کے باوجود معاشر
کی اندرونی تہوں میں مقاومت اور بے چینی اظہار کے بعض بالواسطہ طریقے اختیار کرنے پر مجبور
تھی۔ دولت کی فراوانی اور فتوحات کے سلسلے نے برسرِ اقتدار طبقے کو عیش وعشرت کا گرویدہ
درباروں میں ملّا دوپیازہ اور بیربل کی قدردانی شعراء کی سماجی حیثیت کے لئے کچھ نہ کچھ چیلنج

تھی۔ چنانچہ اسی دور میں شخصی کی محدودیت بھی درباری شعراء کے ہاں ملتی ہے اکبری دورِ حکومت کے آخر میں قحط سالی اور بعض دوسرے عناصر کی وجہ سے حکومت کا شیرازہ کچھ ڈانواڈول ہونے لگا تھا۔ اسی لئے عہد شاہجہانی میں ہمیں بعض شعراء کے ہاں آشوبِ زمانہ کی جھلک ملتی ہے۔
مختلف پیشوں کی جو حالت تھی اور مختلف طبقوں کے بارے میں جو عیاشانہ رویہ پایا جاتا تھا اس کی پہلی جھلک عہدِ اکبر کی تصنیف "صفت الاصناف" میں ملتی ہے[۱] صنعت گروں اور پیشہ وروں کے حسن کی توصیف عہدِ اکبری میں نظر آتی ہے شہر آشوبوں کے اس مجموعے میں ہمیں زندگی کے گہرے حقائق کا شعور نہیں ملتا۔ زندگی کے ساتھ ایک کھل کھیلنے کا رویہ ضرور پایا جاتا ہے
شاہجہانی میں بہشتی نے شہر آشوب کے ہجویہ اور ہزلیہ عناصر کو کم کر کے اسے ملکی اور سیاسی معاملات اور رعایا کی بے چینی کے اظہار کا ذریعہ بنایا[۲] اس کا آشوب نامہ اس لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ ملک کے مختلف صوبوں میں جو بدنظمی پھیلی ہوئی تھی اس کی وضاحت دیکھنے میں آئی ہے۔ شہر آشوب کی تاریخ میں یہ ایک بڑا انقلابی قدم تھا اس سے ہجویہ شاعری کا انفرادی رخ زندگی کے وسیع تر حقائق کے ساتھ منسلک ہوا۔ ہجو ایک انفرادی اور شخصی رویہ ہے جسے اگر خارجی زندگی سے ہم آہنگ کر کے وسعت نہ دی جائے تو اس میں ابتذال۔ عناد اور فحاشی کے عناصر ابھر آتے ہیں۔ بہشتی کے ہاتھ میں آ کر شہر آشوب ایک اہم سماجی ضرورت کو پورا کرنے کے قابل ہو گیا۔

وہ انحطاط جس کا آغاز عہد شاہجہانی میں ہو گیا تھا اور جس کی بہت کچھ روک تھام عالمگیر کے دورِ حکومت کے ابتدائی زمانے میں ہو گئی اب آخری چند برس میں ظاہر ہونے لگا تھا کہ یہ زمانہ فارسی کے مزاحیہ ادب کے لئے بڑی اہمیت رکھتا ہے یہی وہ پس منظر ہے جس سے اردو شاعری کے مزاحیہ ذخیرے نے اثر لیا ہے۔ عالمگیر کی وفات کے بعد سے لے کر محمد شاہ کے دورِ حکومت تک سیاسی اور سماجی لحاظ سے پاک و ہند کی تاریخ بڑی آزمائش سے گذری یہی وہ دور ہے۔ جب

---

[۱] نگار، اصناف شاعری نمبر ص ۳۰۹
[۲] بحث و نظر ص ۳۰

مخالف قوتوں نے سر اٹھایا اور سیاسی استحکام آہستہ آہستہ ختم ہوتا گیا۔ نتیجے کے طور پر مغلیہ تمدن کا ظاہری ڈھانچہ عملی زندگی سے کٹتا چلا گیا اقدار کی شکست و ریخت اور حالات کے الٹ پھیر نے ایک بار پھر مزاحیہ ادب کے لئے راستہ ہموار کیا۔ فارسی شاعری میں دورِ جہانگیری سے ایک تغیر آنا شروع ہو گیا تھا۔ سبک ہندی یا تازہ گوئی کی تحریک تمثیل گوئی اور ابہام کا روپ دھارنے لگی تھی۔ چنانچہ پیچیدگی خیالی اور منطقی مغالطوں نے شاعری کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیا اس زمانے میں دیگر اصناف میں غزل کو زیادہ مقبولیت حاصل ہونے لگی۔ عہدِ اورنگ زیب میں جب توسیع سلطنت اپنی فطری حدود سے نکل گئی اور دکنی جہات کی وجہ سے شمالی علاقوں کی زندگی کا شیرازہ انتشار پسند عناصر کے ہاتھوں بکھرنے لگا۔ ایرانیوں کی آمد کا سلسلہ رفتہ رفتہ بند ہوا۔ مقامی ادیبوں کے لئے فارسی زبان کتابی اور علمی زبان ہوتی چلی گئی۔ منفی نتیجہ یہ ہوا کہ فارسی شاعری میں علمی اور کتابی رجحانات کے سبب لسانی مسائل سے دلچسپی بڑھ گئی۔ اس دور کی مزاحیہ شاعری بھی رعایتِ لفظی۔ فارسی اور اردو کی پیوند کاری اور طنز و مزاح کے خارجی روپ مثلاً زٹل پھبتی۔ تعریض اور ہجو سب میں لفظی صنعت گری کا پہلو بہت اہم ہو گیا۔ غزل کا تمثیلیہ اور ابہام کا انداز خلقی تعیّنوں کی صورت میں سامنے آیا۔ مزاح میں یہی رجحان منطقی مغالطے کا باعث ہے سماجی سطح پر زوال کے آثار بڑھنے لگے جذباتی ردِ عمل کو چھوڑ کر اور اغراف کے جذباتی آداب کا لحاظ ترک کر کے مضمون عریانی اور فحاشی کی حدوں میں چلا گیا۔ اس معاشرتی حالت کا سبب غالباً یہ تھا کہ دورِ اکبری سے مقامی عناصر طبقہ امرا کی ایران پرستی کے خلاف سرگرم کار تھا۔ جب دورِ اورنگ زیب میں بعض علما کی مجلسی سرگرمیاں بڑھ گئیں اور خارجی زندگی پر مذہب اور اخلاق کی گرفت زیادہ ہوتی چلی گئی اس ردِ عمل میں مادی اور غیر مذہبی عوامل نے شعرا اور ادبا کی داخلی زندگی کو متاثر کرنا شروع کر دیا۔ نتیجہ یہ تھا کہ زندگی کا تفریحی اور عیاشانہ پہلو نمایاں ہونے لگا۔ عیش و عشرت کی وہ خرابیاں جو پہلے صرف امرا کے طبقے تک تھیں اب عوام کی زندگیوں تک بھی در آئیں سلطنت توسیع کے بعد اب سلطنت کے سمٹنے کا سماجی عمل شروع ہو گیا۔ مغل شہزادوں کی باہمی آویزشیں مرہٹوں سکھوں اور راجپوتوں کی وحشیانہ سرگرمیاں۔ معاشرے میں بے عملی انفعالی رجحانات اور داخلی زندگی سے خوف زدہ کرنے کا سبب ہو گئیں شعرا اور ادبا نے بھی جن میں جھانک کر خوفزدہ ہونے کی

بجائے ترکِ دُنیا، تصوّف اور درسِ اخلاق میں پناہ لی یا پھر زندگی کے خارجی پہلوؤں کی تصویر کشی کو اپنایا اس معاشرتی بدنظمی نے عقیدے اور عمل، نظریے اور فعل، مذہب اور دنیاداری میں فاصلہ پیدا کر دیا اس دور کے مزاح نگار زیادہ تر زندگی کے تفریحی پہلو سے لگاؤ رکھتے ہیں وہ منطقی مغالطوں سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ وہ زبان کے بے ڈھنگے پن سے خوش طبعی کا کام لیتے ہیں۔ جعفر زٹلی، اور نعمت خان عالی دونوں کے ہاں مزاح زیادہ تر تفریحی اور لفظی ہے اور اس کے زیادہ نمونے لفظوں کی عجیب و غریب پیوند کاری پر منحصر ہیں۔ فارسی کے مزاحیہ ادب میں عبید زاکانی کے ساتھ اگر کوئی نام لیا جا سکتا ہے تو وہ نعمت خان عالی کا ہے۔ عالی نے نثر کے علاوہ نظم میں بھی اپنے زمانے کے تضادات کو پیش کیا ہے۔ جہاں دوسرے شاعر اور ادیب مزاح کی ابتدائی اور کھردری حالتوں میں الجھ گئے نعمت خان عالی نے فارسی مزاح نگاری کو اوجِ کمال تک پہنچایا۔ ان کے ہاں زندگی کی ناہمواریوں اور معاشرت کے تضادات کی تصویر کشی جس اعلیٰ پیمانے پر کی گئی ہے اس کی مثال کسی اور دور میں مشکل سے ملے گی۔ شہر آشوب ہو یا پیروڈی طنز ہو یا تعریض عالی کا قلم زندگی کے مضحک پہلو دریافت کر لیتا ہے۔ اس سے ذرا کم تر درجے پر جعفر زٹلی کا نام لیا جا سکتا ہے جسے اردو کا پہلا مزاح نگار قرار دینا چاہیئے۔ جعفر کے ہاں انفرادی ہجو کے ساتھ ساتھ کبھی کبھی زندگی کے حقائق کے بارے میں عمومی طنز کے نمونے بھی ملتے ہیں، اس سلسلے میں رستم نامے کے یہ شعر ملاحظہ ہوں:-

من آں رستمِ وقت روئیں تنم	کہ وہ بار پڑا از پشتِ خود بشکنم
بپوشم اگر جوشنِ جنگ را	پھر بیٹھ دہم پسوئے لنگ را
دریں دور ثانی رستم منم	بتاشا بہ گرزِ گراں بشکنم

فردوسی کے شاہ نامے کی اس سے بہتر پیروڈی کیا ہو گی اور اپنے دور کے فکر و عمل کا تضاد اس سے بہتر کیا کیا جا سکتا ہے زٹلی کا یہ طریقہ معصوم اور بباطن گہری بات کہی جائے اس میں جعفر کا مقابلہ مشکل ہے۔

محمد شاہی دور کے ابتدائی زمانے تک شعراء داخلی زندگی سے خوف زدہ اور خارجی زندگی کی طرف زیادہ مائل ہیں شہر آشوبوں میں البتہ زندگی کا داخلی حزن اور زندگی کا بے تکاپن جھلکتا ہے۔ محمد شاہ کے دور میں معاشرتی زندگی بدلنے لگی زوال آمادہ عناصر زیادہ تند و تیز ہو گئے

اسی لئے اس دور میں بکثرت شہر آشوب ملتے ہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ اس دور کا تجزیہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں۔

" محمد شاہی عہد میں شہر آشوب بڑی کثرت سے لکھے جاتے ہیں اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں۔ کیوں کہ زمانے کے واقعات اور احساس زوال سے شعرا کا اثر پذیر ہونا بالکل قدرتی تھا، چنانچہ ان نظموں میں اس دور پر فتن کے واقعات کا پورا عکس ملتا ہے سیاسی فضا کے ساتھ ساتھ عام شاعری کا رنگ بدلا یا نہ بدلا ہو شہر آشوب کا رنگ یقیناً بدلا ملکی اختلال خانہ جنگی۔ بے روزگاری، مجلسی بے اعتمادی، معاشرتی گڑبڑ اور بے چینی اس قدر عام ہو گئی تھی کہ اس کے احساس سے کوئی صاحب دل خالی نہ ہوگا۔ علامہ آزاد بلگرامی نے خزانہ عامرہ میں متعدد موقعوں پر عسکری نظام کی شکست اور فن سپہ گری کے زوال کا ماتم کیا ہے شعرائے عصر اگرچہ خاص حقائق کے اظہار سے عموماً مجتنب رہتے تھے جس کی وجہ سے ملکی سیاسیات کا عکس ان کے کلام میں کچھ زیادہ نظر نہیں آتا، پھر بھی ان کی شاعری سیاسی بے چینی اور اقتصادی بے قراری کی غمازی ضرور کرتی ہے۔

درحقیقت یہ بڑا عبرت ناک دور تھا۔ اس زمانے کے مصنفوں کے ذہن پر مصائب و آلام کا اثر بہت گہرا معلوم ہوتا تھا۔ یہاں تک کہ کتابوں کے ناموں اور عنوانوں سے بھی اس کا اظہار ہوتا ہے چنانچہ بہت سے عبرت نامے شورش نامے فلک آشوب اس زمانے میں لکھے جاتے ہیں جن کے مضامین واقعی عبرت و آشوب کے مرقعے ہیں [۱]۔

دہلی پر بیرونی حملوں نے شعرا کو داخلی زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھنے کا شعور عطا کیا اب زبان کے چٹخارے کے بجائے حقائق توجہ کا مرکز قرار پائے۔ یہی سبب ہے کہ ایہام گو شعرا کے شہر آشوبوں کے مقابلے میں سودا   ان کے معاصرین کے شہر آشوب زندگی کی زیادہ گہری بصیرت کا ثبوت دیتے ہیں درگاہ قلی خاں نے مرقع دہلی میں زندگی کی جس رنگا رنگی کو پیش کیا ہے اس کی جھلک اس دور کی شاعری میں بھی ملتی ہے لیکن ایک پہلو جو مرقع دہلی میں نمایاں نہیں ہوا اس کی جھلک شاعروں کے کلام میں پائی جاتی ہے وہ ہے یاس و حرماں اور زندگی کی تیز روی کا احساس گردش ایام کے اثرات، دکھ اور صدمے، میر، سودا کی غزلوں میں بکثرت موجود ہیں

---

[۱] بحث و نظر ڈاکٹر سید عبداللہ ص ۴۵، ۴۶

ایسے میں انسان اپنی شخصیت کو پوری زندگی کا محور سمجھ لیتا ہے اور شخصی عناصر پر زیادہ زور دیتا ہے۔ ان داخلیت پسندوں میں سودا کو AMBIVERT سمجھنا چاہیے کہ وہ زندگی کے داخلی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ خارجی پہلوؤں کا عکاس بھی ہے۔ سودا کے ہاں ہجویات میں شخصی عناصر زیادہ ابھرے ہیں لیکن جہاں جہاں وہ اپنی ذات کا رشتہ خارجی زندگی سے استوار کر پائے ہیں ان کی مزاح نگاری کا معیار بلند ہو گیا ہے۔ تضحیک روزگار میں مرہٹوں کے دہلی پر پہلے حملے کو جس عمدگی سے پیش کیا ہے اس سے سودا کی مزاح نگاری کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ سودا نے اپنے دور کے تضادات کو بہت عمدگی سے بیان کیا ہے۔ اس دور کے شاعروں نے خارجی زندگی کے بعض چھوٹے چھوٹے پہلوؤں کو بھی مزاح کا نشانہ بنایا ہے۔ کھٹمل نامے۔ سردی نامے، اور اپنے گھروں کی خستہ حالت کا نقشہ واقعات کے عمدہ CARICATURE ہیں۔ یہ صورت ہر اس انحطاط پذیر معاشرے میں ہوتی ہے جہاں عظیم مقاصد کی جگہ زندگی کی معمولی دلچسپیاں حاصلِ حیات ہو جاتی ہیں۔ اس سلسلے میں "میر کا گھر" اور قائم کا سردی نامہ کی چیزیں ہیں۔ آگے چل کر اردو شاعری میں مثنوی نگاری کی یہ مستقل روایت ہو گئی۔ مصحفی کا کھٹمل نامہ اور سردی نامہ اور میر حسن کی ہجو حویلی لکھنؤ میں اسی رجحان کو پیش کرتے ہیں۔

مثنویوں کے علاوہ غزلیہ شاعری میں بھی زاہد اور واعظ کے ساتھ چھیڑ چھاڑ اردو مزاح نگاری میں بہت اہم ہے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:۔

اردو شاعری میں زاہد کی چھیڑ چھاڑ کی رو اس نفسیاتی وجہ کے علاوہ اپنے زمانے کی سماجی بدنظمی قنوطیت اور ماحول کے نئے قواعد و ضوابط کے خلاف ایک ردِ عمل کے طور پر بھی نمودار ہوئی دراصل اس طویل زمانے میں جمہوریت کے تصور کی عدم موجودگی اور قومی کردار کی بزدلی و ناکردگی کے باعث ملک کے ایک طبقے نے سیاسی و سماجی مسائل پر براہ راست نکتہ چینی کی بجائے مقاومت کمترین LEAST RESISTANCE کا راستہ اختیار کیا۔ اور اپنے جذبات کے تند و تیز بہاؤ کو ایک حد تک زاہد اور محتسب کی طرف بھی موڑ دیا[1]

---

[1] اردو میں طنز و مزاح۔ ڈاکٹر وزیر آغا۔ ص ۷۰

اردو غزل کے یہ کردار اور ان سے متعلق مناسبات و متعلقات کا لبا چوڑا نظام جب لکھنؤ پہنچا تو اس کی شکل و صورت کچھ اور بھی زیادہ شوخ ہو گئی۔ دلّی کے مقابلے میں لکھنؤ میں سکھ اور چین زیادہ تھا۔ شجاع الدولہ اور آصف الدولہ نے اودھ کو امن و امان کا ایک جزیرہ بنا رکھا تھا۔ جہاں دولت کی فراوانی تھی اور اس کے نکاس کا کوئی معقول انتظام نہ تھا ایسے میں معاشرہ عیش و عشرت کی طرف پلٹتا ہے۔ دلّی کی داخلیت والی فضا میں پلے ہوئے شاعر جب لکھنؤ پہنچے تو خارجی زندگی کی عیش و عشرت نے انہیں اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ اب غزل کے داخلی عناصر کی جگہ معاملہ بندی نے لے لی۔ شیخ کی تصویر کچھ اور زیادہ بھدّی اور مضحکہ خیز ہو گئی ؎

تک شیخ سیہ رو کے تبسم کو نہ دیکھو ۔۔۔ معلوم یہ ہوتا ہے کہ ہنستا ہے توا گرم
ہے شیخ سیہ چہرہ جو مجلس میں بھُدکتا ۔۔۔ یاروں کو ہے یاں روئی کے لنگور کی سوجھی

اس زمانے میں اردو غزل میں وہ عناصر داخل ہوئے جو انشا کے ہاں اُچھل کود، سوز کے ہاں بول چال اور چھچھلا اور مصحفی کے نزدیک تیغ اور بھالے کی شاعری ہے۔ شعراء اور ادباء کا رویّہ زندگی کے بارے میں پُوری طرح غیر سنجیدہ ہو گیا۔ اس سے دو رجحان کھل کر سامنے آئے۔ انشا کی غزلوں میں یہ دونوں رجحان پُوری وضاحت سے ملتے ہیں ایک تو لفظوں کی آوازوں سے مضحک صورتیں پیدا کرنے کا طریقہ ہے مثلاً ؎

چھٹ پٹ شجھپٹ کے تم نے جو موندے کیواڑ خوب ۔۔۔ جو کھٹ پہ گر کے رات میں کھائی پچھاڑ خوب
سانپ سی زلف کی اسکے جو گھو گھٹ کی لپٹ ۔۔۔ چیخ کر میرے گلے تب وہ گیا جھٹ سے لپٹ

دوسرا رجحان SENSE IN NONSENSE کا ہے۔ وہ شعری روایات جو مسلمات کی شکل اختیار کر گئی تھیں اس میں مضحک پہلوؤں کی دریافت انشا سے خاص ہے فرماتے ہیں۔

گھر سے باہر تمہیں آنا ہے اگر منع تو آپ ۔۔۔ اپنے کوٹھے پہ کبوتر تو اڑا سکتے ہیں
ہاتھ کیا پھیر دیو عارض پہ ابھی کیا ہوئیاں ۔۔۔ خط کا کچھ دخل نہیں گال ملے جاتے ہیں
چاند سے مکھڑے کو اس کے دیکھ گرد اگرد سے ۔۔۔ چار چار انگشت سورج کا کنارا جم گیا
کیمیا کا شوق تھا جن کو اگر صحبت ہوئے ۔۔۔ تھا جہاں تک شہر میں موجود پارہ جم گیا

؎ اردو طنز و مزاح ۔ فرقت کاکوروی ص ۰ ۲۷

دیا نامۂ سید انشا تو اُن نے   دوہتڑ جڑی اِک سر نامہ بر پر

غزل کے ان رجحانات کے علاوہ اس دور میں ریختی کی ایجاد بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ لکھنوی معاشرہ زندگی کے تعمیری اور فکری سوتوں سے ہٹ کر عیش و عشرت کے راستوں پر پڑ چکا تھا۔ طوائف معاشرے پر چھا گئی تو پہلے بقول سلیم اختر دیوان خانے کی زینت ہوئی۔ اوّل اس نے معاشرے کا پُر تصنع ملمع اپنایا۔ طوائفوں کے کوٹھے، شائستگی کی درسگاہیں بن گئے۔ تہذیبی سطح پر نسوانیت کا سکہ چلنے لگا۔ مردوں کے ہاں اپنی ذات کو عورت کے ساتھ تطبیق دینے کا عمل معاشرے میں طوائف کی حکمرانی کا بدیہی نتیجہ بھی ہے[1] اور اس سے اس دور کے افراد کی جنسی زندگی پر بھی روشنی پڑتی ہے پھر تباہی کی ایک اور منزل آئی مرد شاعروں نے عورت کا روپ اختیار کرکے جنسی کجروی کے مظاہر بنائے ان سے اس دور کی جنسی ناآسودگی کی خبر ملتی ہے نیز اس اظہار میں اپنے جنسی افعال اور اعضاء کی غیر معمولی قوتوں کے دعوے بھی جنسی میدان میں اہل لکھنؤ کی شکست ایک بالواسطہ ثبوت ہے۔ معاشرہ جب مثبت قوتوں کا ساتھ چھوڑ دیتا ہے اسے اپنے دل بہلانے کا سہل راستہ جنس میں نظر آتا ہے۔ جب بدنظمی کے عناصر یہاں بھی در آئیں تو جنسی کجرویاں موضوع ہو جاتی ہیں۔ زندگی کی سختی اور سنجیدگی کے خلاف اس ردِ عمل غیر منظم جنسی زندگی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کون سے سماجی محرکات معاشرے کی اس حالت کے ذمہ دار ہیں اس وضاحت کا یہ موقع نہیں تاہم اتنا یقین ہے کہ ان کے فطری رویّے کے خلاف یہ شعری احتجاج نارمل نہیں ہے۔ شخصیت کے مردانہ اور زنانہ پہلوؤں کا تصادم اس دور کے جنسی کرب کو ظاہر کرتا ہے جنسی لذت کے پیر ٹیڑھے راستے اس بات کا اعتراف ہیں کہ زندگی کے دیگر مظاہر کے بعد جنسی زندگی میں بھی انتشار پوری طرح پھیل چکا تھا۔ رنگین، انشاء اور جان صاحب کے ہاں جنسی روابط کے نقشے اکثر بھیانک اور بھدّے ہو گئے ہیں جرکین نے FIXITION کا وہ روپ دکھایا ہے جس میں ABNORMAL انسان فضلے سے لطف لیتا ہے اس زمانے میں شعراء کی باہمی رقابتیں بھی منظومات کی شکل میں بروئے کار آئیں چنانچہ مصحفی و انشاء کے معرکے ہماری مزاح نگاری کی روایت کے سقیم پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں لکھنؤ میں جذبات کی وہ سطح

---

[1] نگاہ اور نقطے (سلیم اختر) ص ۱۱۴ ، ۱۲۷ ، ۱۴۳

قائم نہیں رہی جو اردو شاعری کی عام سطح یعنی غزلیہ شاعری سے ہٹ کر مزاح میں بھی لکھنؤ کی کی معاشرتی زندگی کے نچلے طبقے کی گرفت قوی سے قوی تر ہوتی گئی وہ کھل کھیلنے کا رجحان ایک منظم معاشرے میں نیچے دب جاتا ہے ایسے معاشرے میں جہاں اخلاقی اقدار کی گرفت کمزور پڑ جائے اوپر کی سطح پر آجایا کرتا ہے چنانچہ لکھنوی معاشرت کا طوائفیت کا روپ اپنے ہمراہ جذبات کے برانگیختہ اور عریاں پیکر تراشنے لگا۔ مزاح میں بھی وہ جذباتی لہجہ معدوم ہوا جس میں توازن، ترتیب اور نظم و ضبط ہو۔ ادبی معرکے بھی بہت نیچے کی سطح پر انسان کو اس کے بہیمانہ رنگ میں پیش کرتے ہیں۔

لکھنؤ میں مزاح نگاری کی روایت زندگی کے خارجی پہلوؤں کی طرف منعطف رہی۔ سماج سیاسی اور سماجی زوال کا شکار ہو کر بالکل کھوکھلا ہو گیا۔ تو شاعری لفظی صنعت گری اور مزاح محض ضلع جگت ہو کر رہ گیا۔

کم و بیش اسی زمانے میں دلی میں لکھنؤ کے مقابلے میں سیاسی استحکام عود کر آیا، ۱۸۰۲ء میں جب دلی پر لارڈ لیک کا قبضہ ہو گیا تو انتظامی طور پر ایسٹ انڈیا کمپنی کے ہاتھ آ گئے اور مغلیہ فرمانروا کی حکومت قلعہ معلی کی چار دیواری میں بند ہو کر رہ گئی۔ اس زمانے میں مزاح نگاری میں غالب کا نام بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ غالب نے غزلوں میں شعری مسلمات کے بارے میں طنزیہ اور شوخ لہجہ اختیار کیا ہے

تیشہ بغیر مر نہ سکا کوہ کن اسد	سرگشتہ خمار رسوم و قیود تھا
قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن	ہم کو منظور تنک ظرفی منصور نہیں
شنیدہ ام کہ بہ آتش نسوخت ابراہیم	بہ بیں کہ بے شرر و شعلہ می توانم سوخت
وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق اے خضر	نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لئے

غالب کے معاصرین میں نظیر اکبر آبادی کی شخصیت مزاحیہ شاعری میں ایک جداگانہ حیثیت رکھتی ہے اس کے یہاں ذخیرۂ الفاظ ہی کی وسعت نہیں بلکہ شخصیت کا تنوع اور مسرت کی ایک ایسی لہر اٹھتی ہے

جو زندگی سے پیار اور زندگی کے ہر روپ کو محبت کی نظروں سے دیکھنے پر مجبور کرتی ہے۔ یہاں ہمیں پہلی بار زندگی اتنے رچے ہوئے اور بھرپور انداز میں دیکھنے کو ملتی ہے۔

غالب اور نظیر زندگی کے اس دوراہے پر کھڑے تھے جہاں گذشتہ تمدنی زندگی دم توڑ رہی تھی اور آئندہ زندگی کے امکانات پوری طرح سامنے آئے تھے ۱۸۵۷ء کے بعد پاک و ہند میں بالکل نئی تمدنی زندگی کا دور دورہ ہوتا ہے قدیم اقدار جدید تصورِ حیات کے درمیان چپقلش ہوتی ہے سر سید اور ان کے ساتھی زندگی کے نئے امکانات سے مفاہمت کرتے ہیں تحریکِ سر سید کا یہ ردِ عمل عقلی تھا۔ روحانی قدروں کے مقابلے میں مادی قدروں کی طرف خصوصی توجہ قدیم جاگیردارانہ نظام کے مقابلے میں نئے ابھرتے ہوئے متوسط طبقے نے زندگی کو بالکل نئے زاویئے سے دیکھا یہ طبقہ جسے اس سن سے بہت پہلے عالم وجود میں آنا چاہیئے تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی زرعی اور تجارتی پالیسی کے سبب تعویق میں پڑا رہا۔ اس نئے اس دور کی معاشرتی زندگی میں کئی پیچیدگیاں پیدا ہو چکی تھیں سر سید اور ان کے ساتھیوں نے اس صورتِ حال سے نکلنے کا یہ حل تجویز کیا کہ روحانی اور مذہبی قدروں کے مقابلے میں مادی قدروں کا ساتھ دیا۔ قدیم علوم کی جگہ جدید مغربی علوم کو خوش آمدید کہی مشرقی تعلیم کی بجائے انگریزی تعلیم کو مسلمانوں کی اقتصادی پسماندگی کا واحد حل قرار دیا ۱۸۵۷ء کے بعد اسے پاک و ہند کے مسلمانوں کو جس ظلم و ستم کا شکار ہونا اس سے بچاؤ کی صورت نئے حالات سے مفاہمت نئے تمدن کو خوش آمدید اور انگریز کی قصیدہ خوانی تجویز کی گئی۔ اس سے پرانی فکر و احساس کی قدریں اپنی موت مر گئیں۔ فکر و احساس کے نئے سانچوں کی جگہ لے لی اب زندگی قناعت اور قسمت پر شاکر رہنے پر منحصر نہ تھی۔ ترکِ دنیا اور بے عملی کی جگہ مادی ترقی کے لئے عمل اور جد وجہد نے لے لی قدیم مغل کلچر اپنی افادیت کھو بیٹھا نئی زندگی کے تقاضوں کے ساتھ یہ تعلق اور نئی ضرورتوں کا یہ احساس آگے چل کر مسلمانوں کے لئے مادی لحاظ سے مفید ثابت ہوا لیکن تحریکِ سر سید میں ایک بنیادی خامی یہ تھی کہ اس میں مادی زندگی پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا۔ یہ ردِ عمل تھا اس لئے یک رُخا تھا۔ قدیم معاشرتی زندگی کے بعض عناصر بہر حال تحریکِ سر سید کی بنیادی کمی کی تلافی میں لگے رہے۔ یہ صحیح ہے کہ سر سید اور ان کے رفقاء نے نئے شعری تجربے کے لئے راستہ صاف کیا اور ادب کا دھارا اصلاحی اور افادی مقاصد کی طرف موڑ دیا لیکن اس جد وجہد میں زندگی کے دوسرے رُخ کو جو اخلاقی مذہبی اور روحانی مطالبات پر مشتمل تھا بالکل نظر انداز

کر دیا چنانچہ سرسید کی تحریک کی ان خامیوں نے اودھ پنچ اور اس کے نامہ نگاروں کو مخالفت پر کمربستہ کیا سرسید اور اس کے رفیقوں کو قدیم معاشرتی نظام کی عدم افادیت کا احساس تھا اور انھوں نے بجا طور پر اس طرزِ فکر کے خلاف بغاوت کی لیکن نئی اقدار میں بعض خامیاں تھیں جن کا احساس اس وقت پورے طور پر نہیں کیا گیا۔ اودھ پنچ کے لکھنے والوں نے خاص کر اکبر الہ آبادی نے اپنے دور کی تمدنی زندگی کے تضادات کو محسوس کیا اور مادی روحانی قدروں کے درمیان توازن اور ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ دورِ سرسید کی معاشرتی زندگی میں غلامانہ ذہنیت، مذہب کے بارے میں بے توجہی، جذباتی زندگی میں ناہمواری، معاشرتی زندگی میں دوز خانِ علم کو آقا کی خوشنودی۔ اسلام کو تجارت بنانے کی مساعی کا پول اکبر نے اپنے مزاحیہ کلام میں کھول کر رکھ دیا ہے رفقائے سرسید نے زبان و بیان میں جو تبدیلیاں کیں اس سے مغربی افکار اور زندگی کے نئے تقاضوں کے بیان کی صلاحیت پیدا ہوئی۔ کیا متوسط طبقہ زندگی کے مسائل کے بارے میں مثلاً عشق و محبت کے روابط نئی سائنسی ایجادات سے کام لینے اور رسم و رواج کے تغیرات کو دیکھنے میں نیا شعور رکھتا ہے اور اس نئے شعور کے اظہار کے لئے زبان کے پرانے سانچے کام دے سکتے تھے اور نہ پرانی معاشرتی زندگی کے مظاہر کی جگالی کام آسکتی تھی۔ ادبی سطح پر سرسید اور ان کے ساتھیوں نے زبان و بیان کی تبدیلیوں سے نئی قدروں کے بیان کرنے کا کام لیا نئے ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کی خواہشات اور آرزوئیں پرانے جاگیر داری طبقے سے مختلف تھیں اس بدلی ہوئی صورتِ حال کے اظہار کے لئے مغرب کی اصناف ادب کو اپنایا گیا اور تشبیہ و استعارے کے نئے نظام سے بغاوت کی گئی۔ اکبر نے نئے حالات اور نئے مسائل کے اظہار کے لئے علامات کا ایک نیا سلسلہ وضع کیا۔ اب شیخ۔ سید۔ مس ریل گاڑی۔ کالج۔ مدرسہ۔ لیلیٰ مجنوں۔ نئی معنویت اختیار کرتے تھے قدیم ادبی الفاظ و تراکیب کو نئے حالات کے ساتھ مطابقت دینے میں اکبر نے بڑی دانشمندی کا ثبوت دیا۔ سرسید کی حد سے بڑھی ہوئی عقل پرستی کو اکبر نے جذبات کا راستہ دکھایا۔ اس کے ہاں مزاح ایک خاص طرح کا تیکھا پن اختیار کر گیا ہے زبان کے علامتی استعمال سے انفرادی یا تفریحی کام نہیں لیتے اسے معاشرتی زندگی کے دور تک پھیلے ہوئے سلسلوں سے مربوط کرتے ہیں۔ کبھی کبھی اکبر کے ہاں رعایت لفظی کا رجحان بہت بڑھ جاتا ہے خصوصاً انگریزی الفاظ کے غرابت آمیز استعمال سے انھوں نے بہت کام

لیا ہے لیکن ان کا مزاح نگاری کا زیادہ دلنشیں پہلو علامتوں کے استعمال اور معاشرتی زندگی کے تبصروں میں مضمر ہے۔ قدیم زندگی اور جدید زندگی کے درمیان مفاہمت کے مضحکہ خیز پہلو اکبر کی توجہ کا اصلی مرکز ہیں۔ مزاح نگاری کا نیا دستور کچھ تو نئے حالات کا منطقی نتیجہ ہے، اور کچھ مغرب کے مزاحیہ ادب کے مطالعے کا نتیجہ ہے۔ دورِ سرسید میں مغربی ادب خصوصاً انگریزی ادب سے استفادے کی روایت قائم ہوئی۔ شعروادب کی دنیا اُلکے متاثر ہونے لگی یہاں سے مزاح نگاری کے افادی اور مقصدی رجحانات کا پتہ چلتا ہے۔ اس کے علاوہ اسی دور سے ہمیں مزاح کے موضوعات کا حلقہ بھی وسیع ہوتا نظر آتا ہے۔ اب مزاح نگاری تفریحی اور انفرادی شکنجے سے نکل کر قومی اصلاح، معاشرتی زندگی کے تضادات کی نقاشی اور فرد کی بجائے اجتماعی زندگی کی تصویر کشی میں لگ گئی۔ مزاح نگاری کے محرکات۔ اس کی نوعیت اور ادب میں اس کی اہمیت کو نئے حالات اور مغربی پیمانوں کے زیر اثر جانا اور پہچانا جانے لگا۔

سرسید کی عقلی سرپرستی کا ردِعمل یوں تو پہلے ہی اودھ پنچ کے لکھنے والوں کے ہاں ملتا ہے لیکن اس کا حلقہ اس وقت محدود تھا مسلمانوں نے نئے حالات کے ساتھ سرسید کی دعوت کو اپنے حالات کا بہتر حل تصور کیا تھا۔ اسی لئے اکبر کی شاعری میں بذلہ بجی سے گذر کر طنزیہ لہجہ زیادہ نکھر کر سامنے آیا ہے جیسے جیسے آزادی کا شعور ترقی کرتا گیا شعروادب پر جذبات کی حکمرانی بڑھتی چلی گئی اور عقل پرستی کے خلاف ردِعمل کی لہر زیادہ تیز ہوتی چلی گئی۔ رومانی تحریک کے فروغ کے ساتھ ساتھ مزاح نگاری میں بھی گہرائی آتی گئی۔ زندگی کے مختلف پہلوؤں اور جذبات واحساسات کے مختلف دھاروں کی تصویر کشی سنجیدہ ادب کے ساتھ ساتھ مزاح نگاروں نے بھی کی اس دور میں مغربی علوم اور مغربی زبانوں کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ مزاح نگاری کے وہ متنوع پیرائے اور انسانی زندگی کے وہ مضحک پہلو لکھنے والوں کی توجہ کا مرکز ہوئے جن سے اس سے پہلے مشرقی ادب آشنا نہ تھا مزاحیہ نثر نگاری میں رشید احمد صدیقی۔ پطرس اور کنہیا لال کپور نے اردو کے مزاحیہ ادب کو نئی جہت سے آشنا کیا۔ اس زمانے میں ایک طرف تو ہمیں رومانی تحریک سے متاثر مزاح نگاروں کی کارگذاریوں کا حلقہ ملتا ہے۔ جہاں زندگی کے مضحک پہلو شعری روایت کے رنگ نکھارنے والے مزاحیہ ادب شعرا کی توجہ کا باعث ہوئے اس تحریک سے الگ ایک

متوازی رو بھی ملتی ہے۔ جس میں زندگی محض فرار اور جذبہ محض تخیل پرستی اور لہجہ محض تاثراتی نہیں عملی زندگی سے اس دوسرے گروہ کا رشتہ زیادہ قوی ہے ظفر علی خان، احمق پھپھوندوی، ظریف لکھنوی اور علامہ اقبال زندگی کو جذبات محض کی عینک سے نہیں دیکھتے ان کے ہاں طنز کی نشتر روحانی تحریک کے بعد ترقی پسند تحریک آتی ہے زندگی کے سماجی پہلوؤں پر اب زیادہ توجہ ہو گئی اور ادب کی مقصدی اور افادی اہمیت پر زیادہ زور دیا گیا اس معاشرتی فضا میں تشدد، زہرناکی اور توڑ پھوڑ کا عنصر غالب ہے۔ ترقی پسند تحریک کا مقصد سرمایہ دارانہ نظام کی جگہ اشتراکی نظام کی بحالی تھا سماجی اور سیاسی مسائل پر زیادہ زور دیا گیا اس صورتحال میں جب تخلیق ادب پر مقصد سوار ہو جائے تو وہ ARTISTIC (DETACHMENT) جو اچھے ادب کی بنیاد ہے قائم نہیں رہ سکتی۔ اس تحریک کے حامیوں کے ہاں زندگی سے قرب کے احساس کے باوجود گہرائی اور سلامت روی نہیں ملتی جو عظیم ادب کا سرمایہ خاص ہے ان لکھنے والوں کے ہاں زندگی کی بہتر مثالیں ملتی ہیں جو تحریک سے براہ راست تعلق نہیں رکھتے تھے ان میں راجہ مہدی علی خان کی نظمیں کنہیالال کپور کی منظوم پیروڈیاں اور فرقت کی پیروڈیاں بہت اہمیت رکھتی ہیں راجہ مہدی علی خاں نے معاشرے کے نئے سانچوں میں مطابقت پیدا کرتے ہوئے فرد کو نئے مسائل سے دوچار دیکھا اور معاشرتی زندگی کے یہی عام پہلو ان کا موضوع ہیں مزاح نگاری میں ۱۹۴۷ء بہت اہمیت رکھتا ہے مسلمانوں کی جدوجہد آزادی نے کامیابی سے روشناس ہو کر برصغیر پاک و ہند کو دو ملک بنا دیا وسیع پیمانے پر کشت و خون بھی ہوا اور انتقال آبادی بھی اس سے پاکستان اور بھارت میں کئی مسائل پیدا ہوئے زندگی کا بنا بنایا راستہ بہت کچھ بدل گیا مختلف عوامل نے زندگی کو نئے سانچوں میں ڈھال دیا، زندگی کی اہمیت نئی مملکت کے ملک کو خوشحال دیکھنے کی آرزو سرمائے کی بے قدری تو دولتیے طبقے کا وجود میں آنا اخلاقی قدروں کی شکست و ریخت ہمگنگ حصول زر کی ہوس مادی زندگی پر بہتر اثرات حالات نے ہماری معاشرتی زندگی کا پورا ڈھانچہ ہلا کر رکھ دیا پاکستان کا وجود ایک مذہبی تقاضے اور بعض اصولوں کیلئے ہوا تھا اب عقائد اور عدم توازن ہوا مادی اور روحانی تقاضوں کیخلاف اختلال نے معاشرتی زندگی کو بے ڈھنگا کر دیا ایسے میں سیاست رسم و رواج آپس کے رابطے اور زندگی کے جملہ پہلو متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے اور زندگی کے ان تغیرات کا سب سے زیادہ اثر پاکستان کے پہلے دارالحکومت کراچی میں محسوس کیا گیا پاکستان بننے کے بعد ہماری مزاحیہ شاعری کا بہت بڑا مرکز کراچی شہر ہو گیا اس کے بعد لاہور راولپنڈی پشاور کا نمبر آتا ہے دور جدید میں جو مسائل اپنے اندرونی تضاد کی وجہ سے ہمارے شعراء کی توجہ کا مرکز ہوئے ان میں روٹی فیملی پلاننگ لباس جہان بیوی استاد شاگرد آزادی نسواں ووٹ، رشوت، شعر و شاعری اور شہر بستیاں حشرات الارض مزاح نگاروں کے ہیں

موضوع ثابت ہوئے ہیں مزاح نگاروں میں شوکت تھانوی مرحوم سید محمد جعفری مجید لاہوری شیخ نذیر احمد شر دہلوی اور محمود پاکستانی جب اور راجہ مہدی علی خان مرحوم فرقت کاکوروی اور راہی بھارت میں بہت اہمیت رکھتے ہیں یہ صرف چند نام ہیں فی الحقیقت زندگی جس ہیجان انگیز حالت سے دوچار ہے اس میں مزاح نگاروں کا ایک بہت بڑا طبقہ ابھر چکا ہے آج کل کی اردو شاعری اپنے مزاحیہ نمونوں کی وجہ سے دوسرے ملکوں سے کسی طرح پیچھے نہیں۔